# HISTORIA DEL ARTE

Bachillerato

SEGUNDA EDICIÓN

MARÍA DEL ROSARIO FARGA MULLOR





PEARSON



# HISTORIA DEL ARTE





# HISTORIA DEL ARTE

SEGUNDA EDICIÓN

MARÍA DEL ROSARIO FARGA MULLOR

**Doctora en Iconografía-Iconología**
Universidad de Valencia
Docente del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP
y de la Universidad Iberoamericana, Puebla

**Colaboración**
Araceli López Varela
**Candidata a Maestra en Historia**
Docente de la Universidad Iberoamericana, Puebla

**Revisión técnica**
Rosario Benítez García
**Licenciada en Historia por la UNAM**
Profesora de asignatura "B" definitiva
Plantel Núm. 8 "Miguel E. Schultz"
Escuela Nacional Preparatoria, UNAM

Arturo Miguel Ramos
**Candidato a Doctor en Historia por la UNAM**
Profesor de tiempo completo definitivo
Plantel Núm. 8 "Miguel E. Schultz"
Escuela Nacional Preparatoria, UNAM

Lucio Ricardo Martínez Marín
**Maestro en Historia por la UNAM**
Colegio Francés Hidalgo
Profesor de Historia del arte



Datos de catalogación

Autora: Farga Mullor, María del Rosario
*Historia del arte*
Segunda edición
Pearson Educación de México, S.A de C.V., México, 2012
ISBN: 978-607-32-1438-4
Área: Bachillerato
Formato: 21 x 27 cm Páginas: 360

**_Historia del arte_**
**Libro del estudiante**

El proyecto didáctico *Historia del arte* es una obra colectiva creada por encargo de la editorial Pearson Educación de México, S.A de C.V, por un equipo de profesionales en distintas áreas, que trabajaron siguiendo los lineamientos y estructuras establecidos por el Departamento Pedagógico de Pearson Educación de México, S.A de C.V.

**Dirección general:** Juan Carlos Cavin ■ **Dirección K-12:** Santiago Gutiérrez ■ **Gerencia editorial K-12:** Rodrigo Bengochea ■ **Coordinación editorial:** Gloria Morales ■ **Edición sponsor:** Rocío Cabañas ■ **Editora de desarrollo:** Angélica Monroy López ■ **Redacción de fichas técnicas:** Arturo Miguel Ramos ■ **Colaboración en la redacción de textos:** Araceli López Varela, Beatriz Vázquez González y Alejandro Hernández Maimones ■ **Asistencia editorial:** Edgar E. Jiménez y Angélica Tovar ■ **Corrección de estilo:** Pablo Garza-Molina ■ **Lectura de pruebas:** Felipe Martínez y David García ■ **Coordinación de arte y diseño:** Asbel Ramírez ■ **Supervisión de arte y diseño de interiores:** Mónica Galván Álvarez ■ **Composición y diagramación:** Daniel Moreno ■ **Diseño de portada:** Equipo de Arte y Diseño de Pearson ■ **Iconografía:** Irene León ■ **Imágenes de portada:** *Bisonte*, Cueva de Altamira. *Máscara mortuoria de Tutankamon*, Museo Egipcio de El Cairo. *Busto de un strategos griego desconocido*, Museo Pio-Clementino. *Retrato de hombre con turbante rojo,* Jan van Eyck, Galería Nacional de Londres. *Madonna del Prado*, Rafael Sanzio, Museo de Historia del Arte de Viena. *La gran odalisca*, Dominique Ingres, Museo del Louvre. *Autorretrato del artista*, Vincent van Gogh, Museo D'Orsay.

**Dirección regional K-12 Latinoamérica:** Eduardo Guzmán Barros
**Dirección de contenidos K-12 Latinoamérica:** Clara Andrade

ISBN LIBRO IMPRESO: 978-607-32-1438-4
ISBN E-BOOK: 978-607-32-1439-1
ISBN E-CHAPTER: 978-607-32-1440-7

Impreso en México. *Printed in Mexico.*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 - 15 14 13 12


Atlacomulco 500, 5° piso
Col. Industrial Atoto, C.P. 53519
Naucalpan de Juárez, Edo. de México
Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana Reg. Núm. 1031





Para Andrea y Sarah,
quienes son mi constante inspiración.



# PRÓLOGO

El arte es sobre todo un estado del alma.

*Marc Chagall*

En un mundo globalizado como el actual, donde la identidad parece tener fronteras endebles y las culturas se yuxtaponen cada vez más, el arte desempeña un papel trascendental. Inútil es quedarnos con una única definición o intentar acercarnos al fenómeno artístico desde un solo punto de vista.

El arte no sólo es belleza a través de color, forma y línea. También es referente de identidades, creencias, usos, costumbres, valores o ideas; sin embargo, no necesariamente habla por sí mismo. No es suficiente la contemplación pasiva de una obra para aprehender todas sus cualidades y explorar sus potencialidades. La didáctica y la intermediación entre una obra y nosotros como público resultan elementales para comprender el lenguaje de los artistas.

Cuando el arte emite ideas o emociones, es porque su autor ha generado una conexión con sus espectadores. No obstante, para que ello suceda, público y artista deben compartir una cultura, ideas o experiencias. Entonces, es recomendable conocer los cambios culturales en que el arte se asienta, así como los símbolos y lenguajes, para acercarse a la obra artística de modo más eficaz.

El libro *Historia del arte* de María del Rosario Farga, en su segunda edición, además de presentarnos las diversas manifestaciones artísticas a lo largo de la historia de manera sencilla y práctica, también nos introduce en el análisis de la obra de arte considerando el contexto histórico de ésta, las cualidades que la hacen vigente en el tiempo y las motivaciones del artista para su creación. Al ser un producto cultural, el arte representa manifestaciones tangibles e intangibles que trascienden en el tiempo para ser de interés de la colectividad. Cada obra refleja una época y el momento histórico en el que fue realizada. Aparte de sus cualidades técnicas, serán las instituciones imperantes del momento, el mercado, los críticos de arte, entre otros, los que irán definiendo la vigencia, los valores y las aportaciones de las obras artísticas en la historia.

El texto también nos guía al observar una obra, y nos acerca a ésta mediante ejercicios de percepción visual, adentrándonos a la identificación de signos y significados. A lo largo de los diferentes capítulos, aprendemos poco a poco a mirar una obra de arte, tomando en cuenta los factores espaciales, temporales, sociales, culturales, políticos, económicos, etc. en su análisis, pero, de igual modo, explorando la sensibilidad y percepciones espontáneas que genera.

La segunda edición de *Historia del Arte* es un modelo que pasa de la transmisión de información, al descubrimiento, la descripción y el diálogo dinámico y crítico para promover tanto el aprendizaje como el deleite que las obras de arte representan.

Xavier Recio Oviedo
Universidad Iberoamericana, Puebla

# PRESENTACIÓN

¿A quién se dirige este libro? A los estudiantes de los cursos de Historia del Arte y a cualquier lector que sea espectador potencial del arte, es decir, a todos.

Cuando Sari (María del Rosario Farga) me presentó el manuscrito de esta obra, dijo: "Éste es el libro que yo quería tener, el libro que he necesitado para impartir las clases de Historia del Arte". Ése es el secreto que guarda entre sus páginas esta obra: todo escritor piensa en escribir aquello que quiere leer. Sari escribió el libro que necesitaba para exponer sus cursos: por una parte nos explica la historia del arte, paso a paso, y por la otra realiza esta explicación de una manera no sólo didáctica, sino también amena y agradable.

María del Rosario Farga Mullor es maestra e investigadora con más de 20 años de experiencia, doctora en iconografía con tesis aprobada con sobresaliente *Cum-laude* por la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia, España. Con este libro, ella nos convierte en viajeros por la historia y nuestro compañero de viaje es nada menos que el arte: el arte como magia, propio de la época prehistórica, el arte mesoamericano, el arte en China, India, Egipto, Grecia, Roma, el arte etrusco, el primer arte cristiano, el arte del Islam, el románico y gótico. Después, el propio arte pasa a definir la etapa histórica: Renacimiento, Barroco, Neoclásico, Romanticismo. El texto trata el siglo XIX, el impresionismo, el llamado "arte contemporáneo", un arte que se nos escapa por la denominación conceptual, propio de nuestros días. Por último, el libro aborda el arte mexicano en los siglos XIX y XX, para generar la conexión de la actualidad de las obras de arte a través del tiempo.

De acuerdo con Joseph Beuys, "todo ser humano es un artista" y cada acción, una obra de arte. Pero Sari retoma la frase y nos convierte a todos en historiadores de arte; a través de las páginas del libro aprendemos a ver, a "mirar" el arte, a descubrir los secretos que guarda cada pieza para los ojos preparados, más aún, nos obliga a colaborar con la escritura, con los artistas, los historiadores, a convertirnos en espectadores ideales del arte, y también, en artistas. Los capítulos inician con un diagrama conceptual que tiene dos objetivos: enlazar el nuevo tema con el tema anterior, y resumir, siempre desde la perspectiva de la historia del arte, los conceptos, épocas y ejemplos del nuevo tema. Cada uno de los capítulos está acompañado con numerosas ilustraciones que reflejan y ejemplifican con detalle las lecturas. De esta forma, la enseñanza práctica se combina con la indagación histórico-artística para ofrecernos un panorama comprensivo y comprensible de la historia del arte.

¿Para quién está escrito este libro? Resisto la tentación de contestar a la pregunta con un enfático ¡para todos! Básicamente está dirigido a todos los estudiantes de Historia del Arte, pero si continuamos con la frase de Beuys y resulta que todos somos artistas, tendré que regresar a la primera respuesta con la que empecé y confirmar que sí, que el libro está escrito para todos: para cada uno de los lectores que tenga la suerte de tenerlo en sus manos.

Maribel Vázquez Lorenzo
UNARTE: la Universidad del Arte
Directora académica

# INTRODUCCIÓN

Al realizar esta nueva edición, se consideraron las sugerencias y se hicieron las actualizaciones y precisiones solicitadas por los docentes de Historia del Arte de distintas instituciones que se han servido de este libro como su principal herramienta pedagógica.

Asimismo, se escribieron cuatro capítulos nuevos: El arte en China, El arte en India, El arte etrusco y El arte mexicano en los siglos XIX y XX.

Cada unidad presenta un mapa donde se indican los lugares donde se desarrollaron los estilos o movimientos artísticos con mayor fuerza. A su vez, cada capítulo inicia con un diagrama conceptual que sintetiza su contenido, seguido por una introducción y una línea de tiempo.

Esta edición se ha enriquecido con modificaciones que trascienden el ámbito temático, pues ahora la obra tiene un diseño mucho más atractivo y didáctico, que responde al objetivo de convertir el medio de estudio del arte en un fin artístico en sí mismo, es decir, el libro como objeto de arte.

Una novedad de esta edición es que cuenta con un manual de actividades en línea, listas para ser implementadas en clase o en casa para practicar el método de acercamiento al arte. Esta herramienta (disponible en **www.pearsoneducacion.net/farga**) presenta diferentes tipos de actividades, encaminadas a reforzar el aprendizaje del contenido temático y fomentar su aplicación. Su nivel de complejidad va desde la comprensión e identificación de características estilísticas de las diferentes corrientes que se han suscitado en la historia del arte hasta la apreciación y disfute de las obras, pasando por la identificación e interrelación de factores sociales, históricos, culturales y personales del contexto en que fueron creadas.

Así, libro y manual representan una propuesta dinámica que no solamente asistirá en la interpretación y el análisis, sino que también fomentará la mejora de otras habilidades cognitivas en los alumnos y el lector en general.

# CONTENIDO

PRÓLOGO ........ 7
PRESENTACIÓN ........ 8
INTRODUCCIÓN ........ 9

UNIDAD I INTRODUCCIÓN AL LENGUAJE ARTÍSTICO ........ 19

CAPÍTULO 1
Introducción al estudio de la obra de arte ........ 21
Ver la obra de arte antes de mirarla ........ 22
El significado de la obra de arte ........ 22
El oficio de historiador del arte ........ 23
Aprender a mirar ........ 25
Mirar para ver ........ 25
Percepción visual ........ 25
Signo y significado ........ 25
Definición de estilo ........ 25
Educando la sensibilidad ........ 25
El arte como símbolo ........ 25
El arte y la historia ........ 26
Arte y sociedad ........ 26
Arte y religión ........ 26

CAPÍTULO 2
Teoría e historiografía del arte ........ 27
El arte a través de la historia ........ 28
Las tendencias historiográficas ........ 29
La obra de arte y su época ........ 30

CAPÍTULO 3
El lenguaje del arte ........ 31
El lenguaje arquitectónico ........ 32
Elementos del lenguaje arquitectónico ........ 32
La proporción y la armonía ........ 33
El lenguaje pictórico ........ 34
Elementos del lenguaje pictórico ........ 34
Materiales pictóricos ........ 36
Procedimientos pictóricos ........ 37

El lenguaje escultórico .... 38
Elementos del lenguaje escultórico .... 38
Procesos escultóricos .... 38
Mosaico .... 39
Modelo de ficha técnica .... 40
Otras disciplinas artísticas .... 40
Música .... 40
Cine .... 40
Danza .... 40
Teatro .... 40

UNIDAD II EL ARTE PREHISTÓRICO Y ANTIGUO .... 14

CAPÍTULO 4
La prehistoria: el arte-magia .... 43
Arte prehistórico .... 44
El arte del Paleolítico .... 45
La pintura del Paleolítico .... 45
El arte del Mesolítico .... 48
El arte del Neolítico .... 48
La Edad de los Metales en la Península Ibérica .... 49
La Edad del Cobre: el Calcolítico .... 49
La Edad del Bronce .... 49
La Edad del Hierro .... 50

CAPÍTULO 5 ....
El arte en Mesopotamia y Persia .... 51
El Próximo Oriente Antiguo: el arte de los pueblos agricultores de Mesopotamia .... 52
Arquitectura civil .... 52
Escultura .... 54
Artes decorativas .... 56
El arte en Persia .... 57
Arquitectura persa .... 57
Artes plásticas persas .... 57

## CAPÍTULO 6

El arte en Egipto ........ 58

Características generales del arte egipcio ........ 59

La vida de ultratumba: vivir para honrar a los muertos ........ 59
Arquitectura ........ 60
Escultura ........ 63
Pintura y altorrelieve ........ 65
Artes suntuarias egipcias ........ 67

## CAPÍTULO 7

El arte en China ........ 68

El arte en China ........ 69

Dinastía Shang ........ 69
Dinastía Zhou ........ 71
Época de los reinos combatientes ........ 71
Dinastía Han ........ 72

## CAPÍTULO 8

El arte en India ........ 74

El arte en India ........ 75

Antigüedad ........ 76
Periodo védico (siglos XV-VI a.C.) ........ 76
Arte budista (siglos VI a.C.-VIII d.C.) ........ 76
Arte hindú o brahamánico (siglos VIII-XIII d.C.) ........ 77
Arte islámico (siglos XIII-XVIII) ........ 78

## CAPÍTULO 9

El arte prehispánico ........ 79

Mesoamérica ........ 80

Culturas de la costa del golfo ........ 81
Culturas de la Occidente ........ 83
Culturas del Altiplano Central ........ 83
Tarascos ........ 84
Culturas de Oaxaca ........ 85
Culturas del sudeste de México ........ 86
Culturas de los Volcanes ........ 89
Culturas del Altiplano Central en el posclásico ........ 89
Mexicas ........ 90

El arte prehispánico. Área andina ........ 92

Periodo lítico (12000-5000 a.C.) ........ 92
Periodo precerámico (5000-2000 a.C.) ........ 92
Periodo inicial (2000-500 a.C.) ........ 92
Periodo formativo. Horizonte temprano (500-200 a.C.) ........ 93

Horizonte intermedio temprano (200-500) ... 93
Horizonte medio (550-1000) ... 93
Horizonte tardío (1000-1450). Época de los grandes reinos incas ... 93
Cultura condorhuasi ... 94
Cultura chibcha o muisca ... 94

UNIDAD III EL ARTE PREHELÉNICO DEL MEDITERRÁNEO ORIENTAL Y OCCIDENTAL ... 95

CAPÍTULO 10
El arte prehelénico del Mediterráneo oriental y occidental: arte egeo o minoico-micénico ... 97
Arte egeo o minoico-micénico ... 98
Creta ... 99
Micenas ... 99

CAPÍTULO 11
El arte clásico: Grecia ... 102
El arte en Grecia ... 103
Arquitectura ... 104
Escultura ... 108
Cerámica griega ... 112
Pintura ... 113

CAPÍTULO 12
El arte etrusco o prerromano ... 114
Historia ... 115
Arquitectura etrusca ... 116
Escultura etrusca. Características generales ... 117
Pintura etrusca ... 118

CAPÍTULO 13
El arte clásico: Roma ... 119
Introducción al arte romano ... 120
Arquitectura ... 121
Arquitectura civil: construcciones urbanas ... 122
Edificios para espectáculos ... 123

Monumentos conmemorativos ........ 125
Obras de ingeniería ........ 125
Arquitectura religiosa ........ 125
Escultura ........ 126
El retrato ........ 126
El relieve ........ 127
Pintura romana ........ 128
Mosaico romano ........ 128

UNIDAD IV DEL ARTE PALEOCRISTIANO AL ARTE GÓTICO ........ 129

CAPÍTULO 14
El arte paleocristiano y bizantino ........ 131
El primer arte cristiano ........ 132
Arquitectura paleocristiana ........ 133
Escultura paleocristiana ........ 135
Pintura y mosaico paleocristianos ........ 136
El arte bizantino ........ 136
Arquitectura bizantina ........ 137
Mosaico bizantino ........ 140
Icono bizantino ........ 142
Marfil bizantino ........ 142

CAPÍTULO 15
El arte islámico ........ 143
Contexto histórico y geográfico de la cultura musulmana ........ 144
El arte islámico ........ 145
Periodos del arte islámico ........ 145
Ciencia y arte ........ 145
Principios estéticos ........ 146
Arquitectura ........ 147
Cerámica ........ 152

CAPÍTULO 16
El arte románico ........ 153
El arte prerrománico ........ 154
El arte visigodo ........ 154
Arquitectura visigótica ........ 154
Escultura visigótica ........ 155
Orfebrería visigótica ........ 155

El arte carolingio ........ 156
Arquitectura carolingia ........ 156
El arte asturiano ........ 156
Arquitectura asturiana prerrománica ........ 156
El arte mozarábe ........ 157
Arquitectura mozárabe ........ 157
Arte románico ........ 158
Arquitectura romántica ........ 159
Escultura románica ........ 167
Pintura románica ........ 170

CAPÍTULO 17
El arte gótico ........ 173
El arte gótico ........ 174
Arquitectura ........ 175
Escultura ........ 181
La pintura gótica ........ 183
Los vitrales o vidrieras ........ 186

UNIDAD V
DEL RENACIMIENTO AL MANIERISMO ........ 187

CAPÍTULO 18
El arte del Renacimiento ........ 189
El arte del Renacimiento ........ 190
Contexto histórico ........ 191
Renacimiento en el arte occidental ........ 192
El humanismo en el Renacimiento ........ 193
El *quattrocento* italiano ........ 194
Arquitectura ........ 195
Escultura ........ 199
Pintura ........ 201
El *cinquecento* italiano ........ 209
Arquitectura ........ 210
La pintura del cinquecento ........ 217

CAPÍTULO 19
La pintura flamenca ........ 225
Orígenes ........ 226
Características de la pintura flamenca ........ 226

El realismo en la pintura flamenca 226
Técnicas usadas 227
Los hermanos Van Eyck 227
Jan Van Eyck 227
Roger van der Weyden y El Bosco 230

## CAPÍTULO 20

El manierismo 231
El manierismo 232
Arquitectura manierista 233
Escultura manierista 233
Pintura manierista 233
El manierismo en España 233
Manierismo en los Países Bajos 237

# UNIDAD VI

BARROCO, NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO 241

## CAPÍTULO 21

El arte barroco europeo 243
El barroco: el arte de la apariencia 244
El barroco, arte de la Iglesia Católica 245
El barroco como arte civil 246
Arquitectura barroca 246
Escultura barroca 250
Escultura barroca en España 251
Pintura barroca 254
Pintura tenebrista en España 255
Pintura barroca española 256
Escuela flamenca y holandesa 262
El estilo rococó del siglo XVIII 264
Arquitectura rococó en Francia 264
Escultura rococó en Francia 265
Pintura rococó en España 266

## CAPÍTULO 22

El arte barroco en la Nueva España 267
El arte novohispano 268
Arquitectura novohispana 268
Escultura novohispana 271
Pintura novohispana 273

CAPÍTULO 23
Neoclasicismo y romanticismo ....................................278
Antecedentes ....................................279
Neoclasicismo ....................................279
Arquitectura neoclásica ....................................280
Neogótico o renacimiento gótico ....................................284
Escultura neoclásica ....................................284
Pintura neoclásica ....................................286
Romanticismo ....................................291
Síntesis del conflicto Ingres-Delacroix ....................................292





UNIDAD VII EL ARTE EN LOS SIGLOS XIX Y XX ....................................295

CAPÍTULO 24
El arte en el siglo XIX y el tránsito al siglo XX ....................................297
El arte en el siglo XIX ....................................298
Modernismo o Art Nouveau ....................................299
Arquitectura del siglo XIX ....................................300
Escultura del siglo XIX ....................................303
La pintura en el siglo XIX ....................................304
Romanticismo ....................................306
Principales pintores ....................................306
Realismo ....................................307
Impresionismo ....................................311
Impresionismo clásico ....................................312
Impresionismo paisajista ....................................315
Postimpresionismo e inicios de la pintura moderna ....................................316
Evolución de las artes figurativas de la primera mitad del siglo XX ....................................318
Fauvismo ....................................319
Expresionismo ....................................320
Cubismo ....................................322

CAPÍTULO 25
El arte del siglo XX ....................................324
El arte de vanguardia ....................................325
La pintura en el siglo XX ....................................326
Dadaísmo ....................................326
De Stijl y el neoplasticismo ....................................327

La pintura de acción, el informalismo y los nuevos procedimientos de abstracción ... 328
El futurismo y la pintura metafísica ... 331
El surrealismo ... 331
La abstracción ... 332
El Pop Art ... 333
La abstracción en la escultura ... 333
Arquitectura ... 333
El racionalismo en arquitectura ... 333
La Bauhaus ... 336
El organicismo ... 337
La crisis del movimiento moderno ... 337
El arte conceptual y las nuevas tendencias ... 339
La arquitectura posmoderna ... 339

CAPÍTULO 26
El arte mexicano en los siglos XIX y XX ... 341
De la Independencia a la Revolución ... 342
Construcción del Estado posrevolucionario ... 343
Academicismo ... 343
Pintura ... 344
Escultura ... 344
Arquitectura ... 344
Paisajismo ... 345
Escuela Mexicana de Pintura ... 345
Muralismo mexicano ... 346
Pintura de caballete ... 348
Grabado ... 349
Romanticismo como influencia europea y pintura popular ... 349
Pintura popular ... 349
El arte mexicano de la segunda mitad del siglo XX ... 350
Arquitectura ... 350
Escultura ... 350
Taller de Gráfica Popular (TGP) ... 351

BIBLIOGRAFÍA ... 352
GLOSARIO ... 356



UNIDAD I

# INTRODUCCIÓN AL LENGUAJE ARTÍSTICO


CAPÍTULO 1 Introducción al estudio de la obra de arte

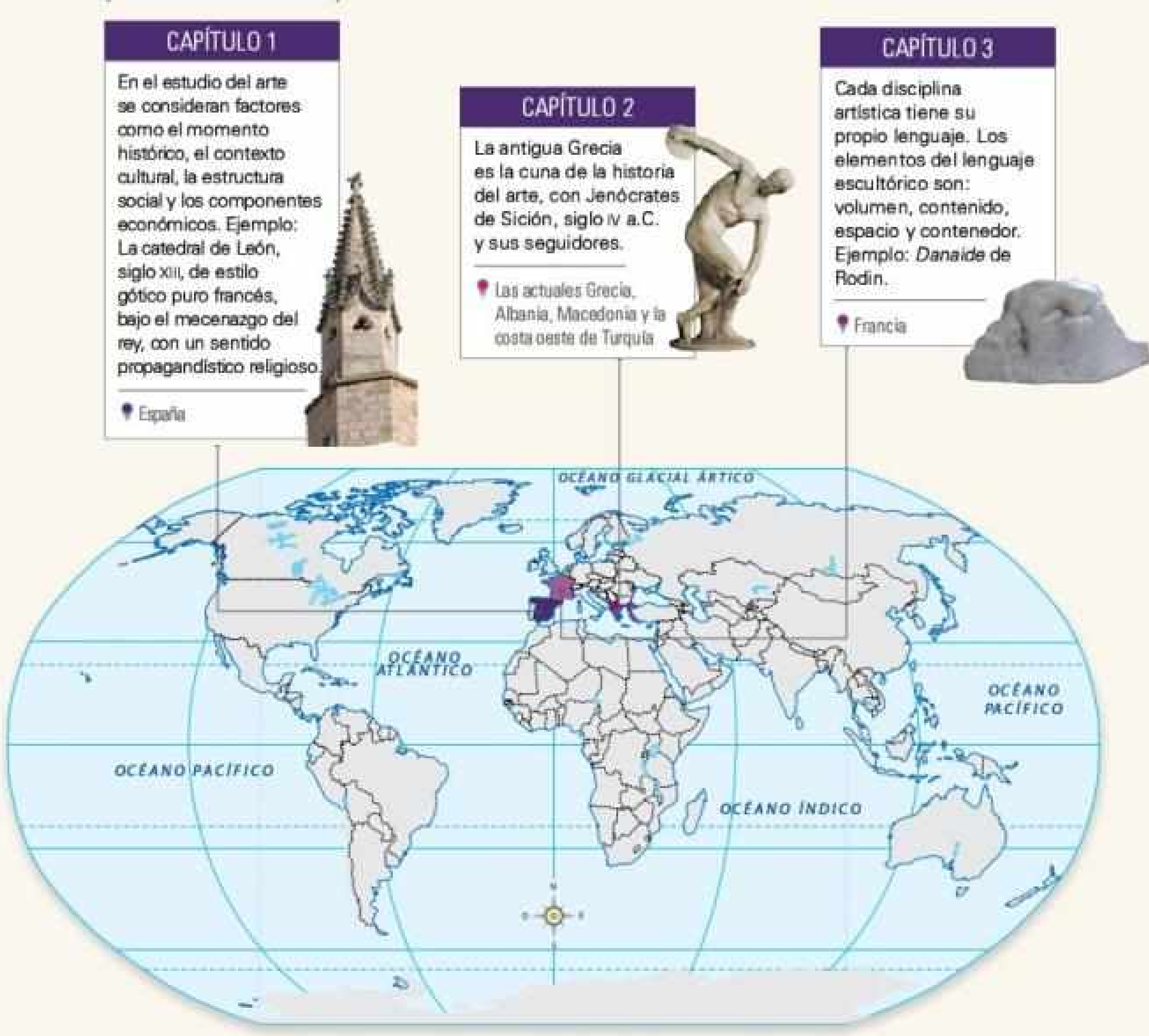
CAPÍTULO 2 Teoría e historiografía del arte

CAPÍTULO 3 El lenguaje del arte

UNIDAD I

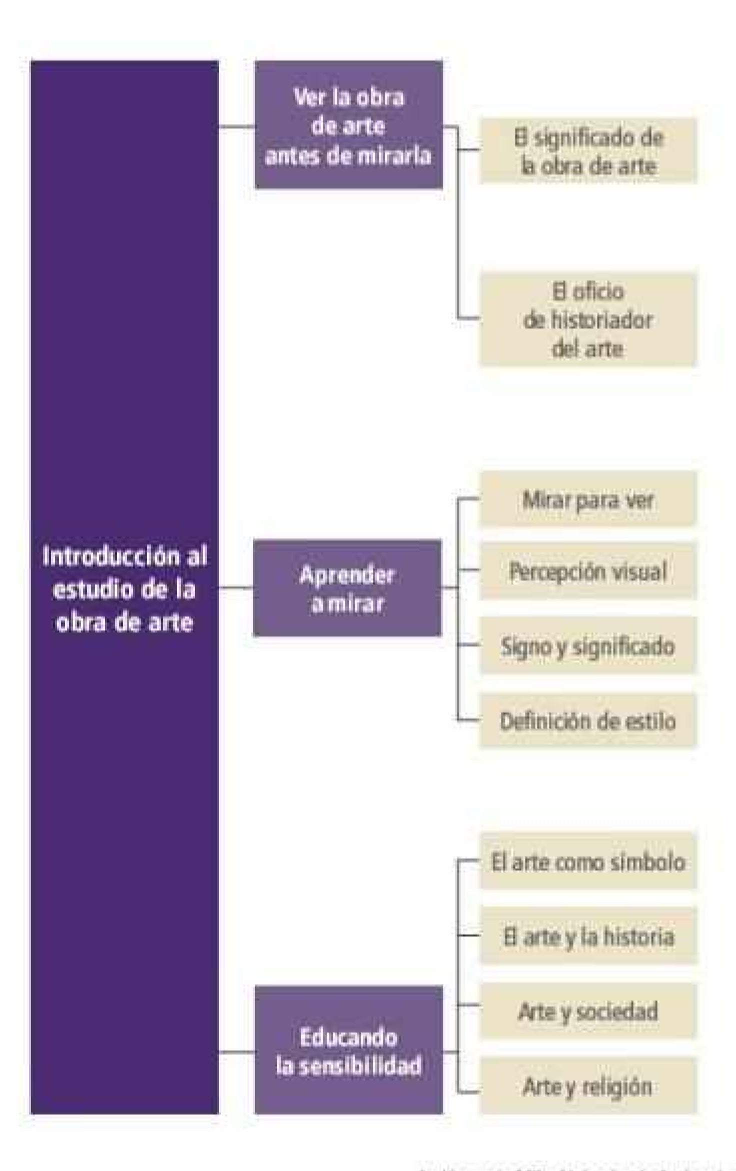
# INTRODUCCIÓN AL LENGUAJE ARTÍSTICO

En este mapa se indican las principales zonas de desarrollo del arte que se estudia en cada capítulo de esta unidad.



# CAPÍTULO 1

## Introducción al estudio de la obra de arte






*La Venus de Milo*, Alejandro de Antioquía, *ca.* 130-100 a.C., Museo del Louvre.

Una obra de arte es el resultado de múltiples factores que reflejan la visión del mundo de su respectivo autor y constituye un tesoro incalculable para entender la cultura donde fue creada. La tarea primordial del historiador del arte es el estudio de las obras de arte en sus diferentes ramas, a fin de efectuar su valoración artística e histórica, además de difundir el valor de aquéllas y procurar su conservación adecuada.

# Ver la obra de arte antes de mirarla

## El significado de la obra de arte

Para comprender una obra de arte es necesario analizarla a partir de tres niveles de significación:

- La motivación que impulsó a sus autores o promotores a crearla.
- La vigencia que conserva a través del tiempo debido a sus cualidades.
- La visión del mundo particular del contexto histórico en el que fue realizada.



*La inmaculada concepción de María.*



Malevich, *Cuadro blanco sobre fondo blanco.*

### El valor de la obra en su época

Las dos imágenes de esta página son representativas de su época. Es decir, el contexto histórico en el que se produjeron constituye un primer nivel de significación para comprenderlas. *La inmaculada concepción de María* es ejemplo de un tema que se destaca de modo singular a partir del Concilio de Trento, hecho histórico en el que se subrayan, de forma apasionada, las virtudes de la Virgen y, sobre todo, su maternidad virginal, lo cual se dio como respuesta a la postura del Protestantismo que no cree en su divinidad. La obra de Kasimir Malevich, por su parte, se ubica en la etapa de experimentaciones en el campo de la pintura que desembocará en el desarrollo de la *abstracción*. Para esta corriente no fue suficiente con haber liberado el arte de toda referencia temática y objetiva; en su afán por convertirlo en el más puro de los lenguajes, en pura pintura, de manera progresiva restringió las formas a elementos geométricos cada vez más sencillos y en menor número, y el color a tonos básicos muy determinados, sin mezclas.

Al final, el proceso se convertirá en un ejercicio de misticismo pictórico en el que sólo se requiere la pureza total, cuyo último escalón no podía ser otro que este cuadro blanco, es decir, ¡la desnudez total, la esencia, la nada, el todo! Así, *Cuadro blanco sobre fondo blanco* sólo puede entenderse en ese contexto de experimentación artística al que estamos haciendo referencia.

## Motivación del creador

Un tercer nivel de significación de la obra artística lo ofrece la identificación de las necesidades materiales, espirituales o de otra índole que, en su momento, llevaron a su creación.



*Monasterio de Veruela, Zaragoza, Aragón, siglos XII–XIII.*

Lo anterior puede apreciarse con toda claridad en el *Monasterio de Veruela*. Como todo convento cisterciense, éste nació con una finalidad muy concreta: servir de centro espiritual a una comunidad en la que se ejercitaba con rectitud la norma monástica del *ora et labora* (reza y trabaja), predicado por San Benito, fundador de la abadía de Aniano.

Así, el monasterio, se construyó de acuerdo con un esquema que se repitió en todas las abadías cistercienses europeas de la época. Ésta, que es una característica intrínseca a todo objeto, puede alcanzar en el arte un valor de trascendencia superior cuando el objeto artístico mantiene, a través del tiempo, la cualidad de responder a las necesidades materiales y espirituales de nuevas civilizaciones.

En el *Monasterio de Veruela*, la función que motivó su construcción se ha transformado de forma extraordinaria con el tiempo y es la que ha permitido su conservación, pues sus espacios han adquirido nuevas funcionalidades como centro de atracción cultural de la región en que se asienta: espacio de jornadas musicales y conciertos, sala de exposiciones temporales, museo del vino e, incluso, sede temporal del Museo de Arte Contemporáneo de Aragón.

Sin duda, la belleza monumental del edificio lo convierte en una obra maestra que, por sí misma, podría explicar su supervivencia.

Lo anterior lleva a destacar la labor de aquellas instituciones públicas y privadas que han sido capaces de revitalizar esas obras con un nuevo atractivo, adaptándolas a funciones de la época contemporánea con el objetivo de sensibilizar a la sociedad sobre su valor artístico y cultural.

Esto, por desgracia, no es la constante en la historia del arte, pues puede ocurrir que la reinterpretación de la obra en épocas distintas a la que le dieron origen no suponga su revitalización, aunque sea con significados distintos, sino lo opuesto: su destrucción. Un ejemplo son los textos de Malevich escritos en defensa de la pintura abstracta –en los que conceptualiza su propia obra–, los cuales fueron totalmente desechados por la ideología nazi, que consideró las vanguardias como un arte degenerado que debía ser destruido.

En su afán por escandalizar a la sociedad y a la clase burguesa, los artistas de las vanguardias que florecieron en el periodo de entreguerras (1921-1945) organizaron exposiciones de arte degenerado, la más importante fue la de Munich en 1937, con obras de los grandes pintores de la época. Los nazis destruyeron más de 650 obras de alrededor de 112 autores.

## La vigencia de la obra

Un segundo nivel de significación para entender la obra de arte se crea a lo largo del tiempo entre ésta y los espectadores de distintas épocas. En muchas ocasiones, éstos no reconocen en ella su significado original, pero encuentran otros, logrando con ello que la obra continúe vigente a lo largo del tiempo.

Influye, en primer término, la propia calidad de la obra, ya sean sus cualidades técnicas o su potencial simbólico, así como todos aquellos medios que hacen posible su pervivencia y que muestran la capacidad de la sociedad para valorarla y disfrutarla: los museos, el reconocimiento al patrimonio artístico de cada país y región, la educación de la comunidad y las instituciones que la hacen posible, etcétera.

# El oficio de historiador del arte

La tarea primordial de este experto es valorar histórica y artísticamente la obra. Ello supone, en principio, un trabajo de estudio, lo cual constituye la esencia de su misión profesional, aunque también figuran entre sus competencias difundir el valor de la obra y procurar su adecuada conservación. Analicemos cada una de estas tareas:

El **estudio del objeto artístico.** Se fundamenta en una metodología rigurosa, que convierte la historia del arte en una ciencia. El proceso, que suele ser complejo, consta de dos fases fundamentales: el acopio de información documental y bibliográfica y el análisis formal de la obra.

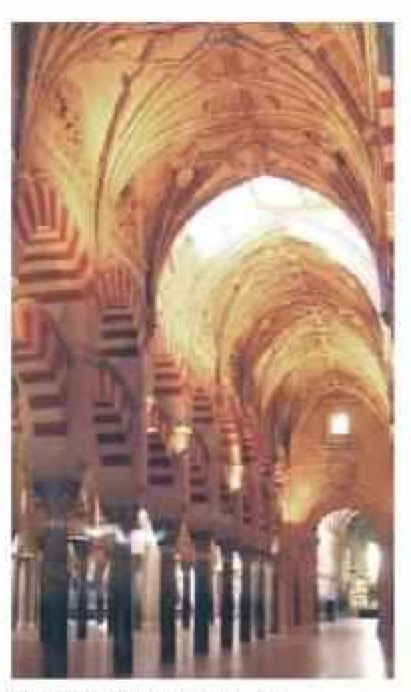
La primera fase se suele denominar *estado de la cuestión*, y consiste en recopilar toda la información acerca del objeto de estudio. Esta aportación documental constituye una ayuda extraordinaria, pues proporciona datos que permiten resolver muchas dudas históricas de la obra en sí.

La segunda fase es esencial y abarca, en caso necesario, *la cata arqueológica* y, sobre todo, el examen exhaustivo de todos aquellos pormenores del lenguaje artístico de cada disciplina, lo que en el próximo capítulo llamaremos su *morfología*.

Con base en el estudio de los elementos formales se deducen los fundamentos para hacer un juicio estético y, por tanto, de valoración de calidad. Además, desde el punto de vista histórico, se puede profundizar en la obra del autor y, lo más importante, efectuar comparaciones o descubrir soluciones concretas que contribuyan de manera sustancial a responder tantas o más dudas históricas que las aportadas por la investigación documental.

Cabe aclarar, sin embargo, que el historiador de arte no es sólo un *documentalista*, porque sus juicios y valoraciones no dependen de modo exclusivo del estudio de archivos. Su verdadera labor es confrontar y confirmar o no, con su valoración artística, los contenidos investigados. Téngase en cuenta que los documentos no siempre son auténticos y que su interpretación en ocasiones resulta subjetiva o confusa. Con frecuencia algunas hipótesis formuladas desde un estudio documental han sido refutadas con acierto por el historiador de arte que recurre al análisis *in situ* (presencial).

Un ejemplo de lo anterior es la polémica desatada en la época contemporánea en torno de la *Mezquita de Córdoba*, construida en tiempos de Abderramán I. Esta obra fue diseñada con un *haram* (patio interior cubierto),



*Mezquita de Córdoba*. Vista interior.

cuyo número de naves despertó una polémica entre la historiografía francesa y la española que estudiaron el monumento. La primera contaba con la prestigiosa participación de especialistas como Lévi-Provençal y Elie Lambert, quienes se basaban principalmente en datos documentales. La historiografía española, por su parte, disponía de estudiosos tan afamados como Leopoldo Torres Balbás o Manuel Gómez Moreno, y defendía otra hipótesis fundamentada en el estudio formal del monumento.

La primera, apoyada en datos documentales, afirmaba que el haram contó originalmente con nueve naves y luego, en tiempos de Abderramán II, se agregaron dos más. La historiografía española, basada en el estudio formal del monumento, sostuvo la tesis de que las once naves existían desde el principio de la edificación. Las fuentes consultadas dieron pie a interpretaciones opuestas respecto de un problema de la historiografía del arte.

La **difusión del estudio** es la segunda tarea del historiador de arte. Una vez que concluye su investigación, da a conocer sus conclusiones, lo cual puede lograr a través de congresos, coloquios o cursos que faciliten la culminación del trabajo con su publicación. Ésta debe hacerse en la medida de lo posible, pues el especialista debe privilegiar como una norma la generosidad intelectual para compartir sus análisis, hallazgos y reflexiones.

La publicación del estudio implica un ejercicio de honestidad profesional respecto de la autoría de todos los datos mencionados en el texto, para lo cual se deben citar las fuentes de donde fueron tomados, tanto en los apéndices como en las notas de pie de página o en la bibliografía.

Otra forma de difusión son las obras generales, los estudios de artista, la elaboración de manuales y la propia actividad docente a la que se dedica la mayoría de los especialistas.

La **conservación de la obra** es una actividad propia del historiador del arte, ya sea con una participación directa, como ocurre con los restauradores de piezas pictóricas, escultóricas o de museo o indirecta, como en el ejemplo de arquitectura que citamos. En este caso, las labores suelen ser responsabilidad de un arquitecto restaurador, pero la tendencia más sensata, y que por fortuna se va imponiendo en la actualidad, es facilitar esta función con la intervención de un equipo de especialistas, entre los que figuran, además del arquitecto, arqueólogos, petrólogos, geólogos y, por supuesto, el historiador del arte, con lo que se contribuye a evitar los abusos e incorrecciones que se producen por la falta de asesoramiento histórico y formal.

# Aprender a mirar

## Mirar para ver

Para saber "leer" las imágenes es indispensable comenzar por aprender a mirar, porque *mirar* una obra arquitectónica, pictórica, escultórica o de otro tipo no se reduce a contemplarla y decidir si gusta o no gusta, según ciertos criterios subjetivos de belleza. Por lo general, detrás de cualquier imagen existen muchos más elementos de los que se aprecian a simple vista. Hay colores, formas, luces, materiales, símbolos escondidos, un orden de las figuras, una relación entre sus elementos que quiere decir algo. Cuantas más veces observemos una imagen, más elementos descubriremos.

Como ya hemos indicado, valorar en forma correcta una obra requiere un proceso de formación. Éste supone básicamente tres fases o momentos determinantes. En primer lugar, se debe saber interpretar su lenguaje; es decir, se debe saber leer en las imágenes, descubriendo sus mensajes y las intenciones de su autor. En segundo lugar, se debe conocer la morfología específica con la que construimos este lenguaje; es decir, identificar los elementos inherentes a la expresión pictórica, escultórica, arquitectónica y de otras manifestaciones artísticas como la fotografía, el cine, o el cómic, que también debemos considerar como disciplinas de las artes plásticas.

En tercer lugar, debemos conocer el momento histórico en que se desarrolló la obra de arte, pues ésta no tiene mayor sentido fuera del ámbito de su época, con las condiciones sociales, culturales y económicas en que cobró vida.

Todo ello va fortaleciendo la *formación* del espectador que, una vez que ha *educado* de manera conveniente su *sensibilidad*, está en disposición de convertirse en un digno *receptor* de la obra de arte.



Virgen de Ostra Brama, en Lituania.

## Percepción visual

Por último, es importante la percepción visual, constituye uno de los procesos esenciales en la valoración de la obra de arte, ya que permite delimitar todos los elementos formales que la integran. No sólo con una percepción adecuada de la *forma* se completa un estudio artístico, pero es incuestionable que en un campo como el del arte, su aportación es primordial.

## Signo y significado

Una obra de arte no tendría sentido si no comunica algo. El significado es básico en su interpretación debido a que los diversos signos y elementos otorgan un concepto específico a la obra de arte. El signo es el código de señales universales, el significado es la explicación de esas señales universales.

## Definición de estilo

Cada época tiene premisas económicas, sociales, políticas y culturales específicas que imponen algunas tendencias comunes a su expresión artística. Para estudiar y clasificar la historia del arte se han definido una serie de *estilos artísticos* para agrupar las obras afines que corresponden a un tiempo y espacio específico.

Determinar el estilo es muy importante para agilizar la sistematización y estudio de las obras de arte, pero constituye un criterio muy relativo. No existen fronteras exactas entre un estilo determinado y el siguiente, ni en el tiempo ni en el espacio. El estilo se conforma por las características generales de una época.

# Educando la sensibilidad

Hay ocasiones en que la representación artística provoca una emoción o una sensación en el espectador a través de lo que nuestros sentidos son capaces de captar de la realidad tal como la vemos. Algunos estilos buscan la representación real de las cosas como en los casos de la pintura renacentista y del impresionismo.

## El arte como símbolo

El arte se aprecia como símbolo cuando la imagen tiene un segundo significado



Delaroche, *Ejecución de Jane Grey.*

además del visual. Cuando la obra remite a alguna cosa o concepto se convierte en un símbolo que representa a su referente. Lo simbólico no sólo representa el significado de algo, sino que al representarlo da la idea de tenerlo presente. La mayoría de las representaciones mitológicas o religiosas entrañan un simbolismo implícito en su representación.

## El arte y la historia

El arte se relaciona con la historia cuando a través de la imagen se pretende *exaltar*, *propagar* o *divulgar* un hecho histórico. Los cuadros de historia tan característicos del siglo XIX poseían a menudo esta intencionalidad. Un ejemplo distintivo de pintura histórica, en el que se exponen planteamientos románticos que evocan con nostalgia épocas precedentes, es la que representa a Jane Grey, nieta de Enrique VII, quien sube al trono de Inglaterra en 1553, a la muerte del joven rey Eduardo VI. Sólo llegará a reinar nueve días, pues fue depuesta por la reina católica María, quien vería en su condición de protestante una razón para la traición y la condena a muerte.

## Arte y sociedad

Con frecuencia, al arte se le asocia un sentido propagandístico de un determinado poder político, religioso o económico, que influye de manera visual en la sociedad, lo que demuestra no sólo la grandilocuencia de su poder sino, en ocasiones, algunos de sus componentes ideológicos. Se puede decir que, en su gran mayoría, las obras artísticas tienen este componente, pues prácticamente, con excepción del arte contemporáneo, que surge de la espontaneidad y la libertad del creador individual, el resto de los estilos y movimientos artísticos se ha movido en función de un mecenazgo que siempre ha buscado su exaltación en la obra de arte, lo mismo la monarquía, el clero o, más recientemente, los grandes poderes económicos. Por ejemplo, la época del absolutismo fue propicia para que se emplearan las diversas manifestaciones artísticas como un instrumento de propaganda. La arquitectura en ese periodo cobró un enorme protagonismo.

## Arte y religión

La relación entre arte y religión es evidente. A través de la obra artística, los poderes religiosos buscan provocar en el espectador un sentimiento de devoción y fervor místico en consonancia con las creencias concretas de una doctrina determinada. Por supuesto, también en este caso existe un importante componente propagandístico.

Un ejemplo es la *Catedral de León*. Como edificio gótico, ésta se inscribe en un momento de la Baja Edad Media en el que se produce un cierto cambio en las manifestaciones características del cristianismo que tiende a acentuar la humanización de una religión como la cristiana que, por influencia de algunas corrientes de pensamiento neoplatónicas, identificará a Dios con la luz. Aunque esta idea se había desarrollado ya en épocas anteriores, cobraría tal protagonismo que gran parte de las innovaciones técnicas de este periodo arquitectónico se orientaron a llenar de luz los espacios interiores. Si a ello se añade que esa luz tiene una apariencia irreal por efecto del colorido de las vidrieras y que, por otra parte, en el interior de ese espacio gravitaban los efluvios del incienso, titilaban los resplandores de las velas y tronaba, imponente, la música del órgano, es de imaginar que este cúmulo de sensaciones sobrecogiera el ánimo, incluso del más escéptico de los creyentes.

De todo lo anterior, podemos deducir que la interpretación está condicionada por una serie de factores que constituyen la naturaleza esencial de la obra de arte y que, por lo mismo, configuran la estructura básica del estudio de la historia del arte.

En primer término se hallaría la propia obra en sí, con todo su proceso creativo, sus elementos formales, sus códigos iconográficos, sus técnicas y la personalidad de su autor. Asimismo, habría que considerar, entre otros factores, el momento histórico en el que se crea, su contexto cultural, su estructura social y los componentes económicos que hacen posible el mecenazgo de la obra.

Por último, está la capacidad de recepción actual, que permite que la obra continúe viva en la percepción de los sucesivos espectadores que la van contemplando a lo largo de los siglos. En este caso habría que contar con todos aquellos elementos que permiten disfrutar la obra, conservarla e incluso recuperarla si es necesario, así como aquellos otros que nos permiten seguir descifrando sus claves y valorando sus bondades, lo cual sólo es posible con una cierta formación del receptor y una adecuada educación de su sensibilidad.

# CAPÍTULO 2

## Teoría e historiografía del arte






*Virgen - Asiento de la Sabiduría (Trono de la Sabiduría).* Escultura estilo romanesco. Finales del siglo XII. Auvergne, Francia.

El arte es un lenguaje que actúa como medio de comunicación social cuya finalidad es transmitir un significado que influya en el espectador de su época por medio de la aportación de ideas, el reflejo de la realidad, la creación de fantasías, así como la provocación de emociones y sentimientos; de allí, la trascendencia de la historiografía del arte. En este capítulo, se revisarán las respuestas que sobre la esencia del arte se han ofrecido desde distintas disciplinas y en diversas culturas.

## El arte a través de la historia

Filósofos, artistas e historiadores se han preocupado a lo largo de la historia por dar respuesta a la pregunta: ¿qué es el arte?

En la Grecia clásica se le consideraba expresión sublimada, pero fiel, de la realidad, así como reflejo de la belleza ideal a partir del estricto cumplimiento de reglas, normas y proporciones determinadas.

Este concepto, amparado en la búsqueda de un ideal establecido y normativo de belleza, se repite en la historia tantas veces como vuelve a reivindicarse el valor del arte clásico, como en la época del Renacimiento o a finales del siglo XVIII, en pleno auge neoclásico.



*El discóbolo* de Mirón.

La Edad Media, no sólo careció de teorías acerca de las artes visuales, sino que, con mucha frecuencia, culpó al arte de producir ídolos, lo cual y dada la mentalidad profundamente religiosa que define esa época, provocó una de las tendencias más fuertemente iconoclastas de la historia. Durante este periodo el arte se convirtió en un instrumento para honrar a Dios, su capacidad para inspirar la devoción en el creyente era lo que le otorgaba su máximo valor.

A partir del siglo XIX todas las interpretaciones del concepto de arte, diferentes entre sí, pero muy estables a lo largo de sus respectivos periodos, se dislocan de manera definitiva en un subjetivismo pleno, consecuencia del surgimiento de multitud de movimientos artísticos.

La valoración del artista tampoco ha sido la misma en las diversas etapas históricas. En la época clásica y en la Edad Media la labor artística (la *techné* de los griegos, *ars* para los latinos) era considerada una mera actividad artesanal y sus autores no tenían más relevancia que un carpintero o un buen agricultor. En el Renacimiento se le empezó a reconocer como una tarea intelectual, incluso en el periodo barroco, este mérito aún no se había conseguido en su totalidad. En ése y en los subsecuentes periodos artísticos los mecenas jugaron un papel decisivo en la valoración y reconocimiento del artista.

En la época moderna apareció la figura del autor independiente cuya labor, totalmente libre, pretendió desprenderse de cualquier tipo de mecenazgo.



Iconografía alemana de Jesucristo, siglos VI-VII.

Los conceptos de artista y arte dependen del contexto social e histórico. A esa relatividad hay que sumar el criterio asignado por los propios seleccionadores de las obras consideradas importantes a lo largo de la historia: críticos, historiadores, coleccionistas, curadores o los propios artistas, cuya elección siempre será incompleta, convencional e incluso caprichosa, en el peor de los casos.

No obstante este valor relativo, las obras poseen una virtud trascendente que las mantiene vivas a lo largo de los siglos, lo que las hace provocar la admiración y el disfrute de los distintos espectadores de una u otra etapa de la historia.

Así que, fuera incluso de su contexto histórico, ¿dónde estaría entonces su valor: en su perfección técnica, en la emoción que suscitan, en una determinada emulsión de nuestra sensibilidad, en una interpretación de los valores que consideramos universales, en la originalidad, en su innovación técnica, en la sorpresa, en el juego, en la admiración?

Todo ello es fundamental, pero quizá sigan vivas porque el objeto de arte no es una parte de la historia, sino que él mismo es historia. Su capacidad de traspasar su época y de seguir influyendo en las generaciones posteriores lo convierten en un hecho histórico y le otorgan un valor trascendente.

Lo anterior explica cómo valoramos el arte, pero no qué es en realidad. Abordar esta empresa parece imposible, y además tampoco sería deseable que se pudiera definir de forma concreta, pues ello anularía toda su complejidad, riqueza, variedad y subjetividad.

## Las tendencias historiográficas

Lo que ha resultado más sencillo para los expertos es establecer qué es lo principal al momento de evaluar una obra de arte, otorgándole, a partir de ello, su mayor o menor relevancia estética e histórica. Esta forma de valorar ha cambiado mucho a lo largo de la historia, lo que configura las distintas tendencias historiográficas de la historia del arte.

La historia del arte tiene sus primeros seguidores en la antigua Grecia. Así, conocemos los nombres de Jenócrates de Sición, autor del siglo IV a.C., seguidor de Lisipo como escultor y considerado por algunos el padre de la historia del arte, y de su discípulo Antígono de Caristo o Duris de Samos. Incluso, sabemos que Filóstrato Lemnio escribió acerca de la vida del artista Apolonio de Tiana. Más adelante destacó la labor historiográfica del latino Plinio el Viejo. Su aportación y estilo los describió mucho tiempo Giorgio Vasari en su obra *Vidas*, donde, como el propio autor indica, recoge al modo de Plinio, la vida de los grandes artistas del Renacimiento contemporáneos suyos.

Sin embargo, una historiografía del arte sistematizada con un cierto rigor sólo se plantea a partir del siglo XVIII, en pleno Siglo de las Luces, con la obra del arqueólogo alemán J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad* (1764), que suele considerarse el primer eslabón de la nueva ciencia.

Aun así, habrá que esperar el siglo XIX para que la disciplina se institucionalice como materia científica. En ese sentido, Burckhardt, con su obra *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860) y Taine, con su *Filosofía del arte* (1865), establecen una primera postura metodológica, fuertemente asentada en la moda positivista del momento.

A finales de ese mismo siglo XIX, se impone la primera de las grandes corrientes historiográficas de nuestra disciplina: el formalismo. En ella se defiende el arte como forma, en un impulso intelectual por deslegitimar las tendencias idealistas derivadas de la filosofía de Hegel y que entendían la práctica estética como una experiencia sentimental; postura que también defienden los románticos. Para los formalistas, más vinculados a la filosofía de Kant, el arte sólo se manifiesta a través de una forma, por lo que la experiencia estética es una experiencia de lo formal. Sus principales representantes son los miembros de la llamada Escuela de Viena y, en específico, autores como Riegl y Wölfflin y el francés H. Focillon.



Museo del Louvre, París, Francia.

Es indiscutible que la forma como tal tiene una importancia decisiva en el análisis y estudio de la obra de arte y, desde luego, los campos de la experiencia estética y de la investigación en la historia del arte no podrían llevarse a cabo sin un adecuado análisis de la forma. Pero es igualmente cierto que atender sólo este aspecto dejaría incompleto el estudio de la obra, debido a que ésta no puede disociarse nunca de su función.

Por ello, en oposición al positivismo y al formalismo imperantes en el tránsito de los siglos XIX al XX, se desarrolla una nueva corriente cuyo principal objetivo es determinar el significado de las artes visuales. El estudio surgido de este planteamiento lo llamamos iconografía, y sus principales representantes son reconocidos historiadores como E. Panofsky, E. Gombrich o R. Wittkower.

La iconografía propone establecer tres niveles de interpretación en el análisis de cada obra: *a)* distinguir lo representado (nivel preiconográfico); *b)* encontrar el tema y sus valores simbólicos, alegóricos, etc. (nivel iconográfico) y *c)* identificar el significado, es decir, los conceptos, ideas y valores, que se intentaban transmitir (nivel iconológico). El análisis, que por supuesto no excluye su apartado formal, ha resultado esencial en la evolución metodológica de la historia del arte, a pesar de que en algunos casos puede resultar un tanto limitado, en particular por la ausencia de algunas fuentes (sobre todo literarias) que nos permitan averiguar el significado de la imagen.

También se ha desarrollado una interpretación histórica del arte desde los presupuestos del materialismo histórico. La aportación marxista a la historia del arte ha enriquecido la historiografía con una visión vinculante de la obra con la estructura económica, social, política y cultural a lo que se ha llamado la sociología del arte, cuyos miembros más conocidos son A. Hauser y P. Francastel.

Por lo tanto, esa perspectiva tiene en cuenta el ciclo vital de toda obra de arte: surgida en el seno de un determinado contexto histórico y revivida por el espectador en otros tantos y sucesivos contextos históricos.

En ese sentido, se consideran las circunstancias coyunturales que hicieron posible la obra, sus mecenas, el público al que se dirige, las circunstancias políticas, la ideología predominante con su intención propagandística, entre otros elementos; pero también se estudian los aspectos que hacen viable su supervivencia en el tiempo: los museos, la formación del público y su sensibilidad para la protección del patrimonio, las circunstancias económicas que hacen realidad este fenómeno, el factor mercado, etcétera.

La aportación de la iconografía es imprescindible, como lo es la de la visión de la historia desde la perspectiva del materialismo histórico, aunque, por supuesto, a esta propuesta debe añadirse en el análisis de la obra, la valoración formal y la iconográfica.

A pesar de todo, la historiografía no era suficiente para interpretar en su totalidad la obra de arte. De esa manera, surgen nuevas corrientes, como la psicología del arte, que derivaría en dos tendencias: la psicología del autor, que explica la obra a partir del carácter, de la inspiración o de los avatares vitales del artista; y aquella otra que se preocupa, más bien, de la psicología del receptor.

De la primera tendencia, la obra de R. Huygue constituye un buen ejemplo, y de la segunda, toda la teoría de la percepción, desarrollada con innegables aportaciones por la llamada Escuela de la Gestalt cuyo representante más conocido fue R. Arnheim. En cualquier caso, el resultado es parcial y excesivamente mecánico, pretendiendo resolver el proceso artístico como un resorte psicológico aislado, ya sea del autor o del espectador. No obstante, su contribución es positiva porque desde el estudio de la percepción se han aportado análisis muy enriquecedores, si bien a menudo se excluye el contexto cultural que rodea a la obra de arte.

## La obra de arte y su época

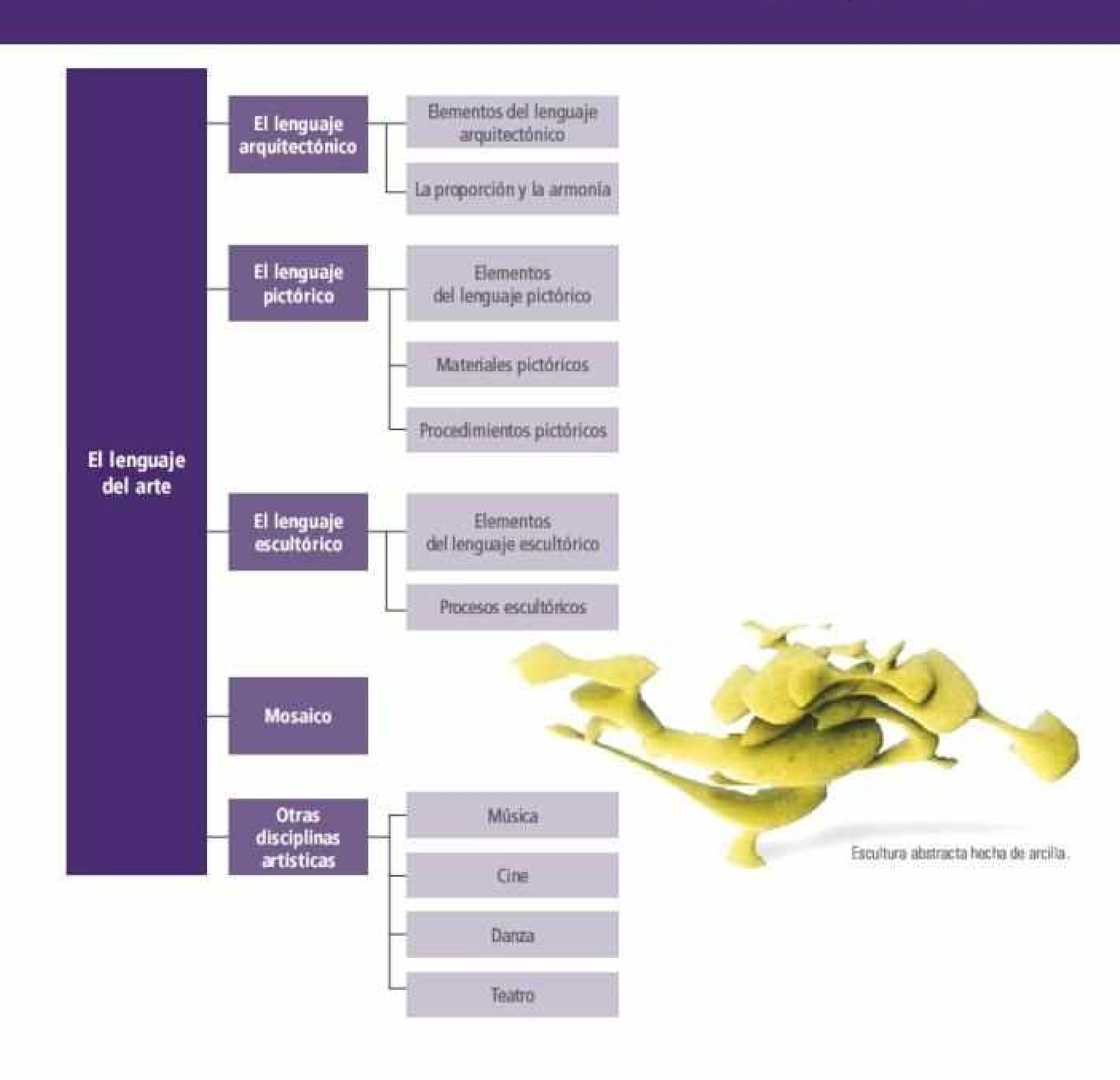
Si el arte, como queda demostrado por el estructuralismo, es un lenguaje, tiene una función primordial: la de actuar como medio de comunicación. Pero, como también demuestra la sociología del arte, el arte es un hecho social, lo que nos llevaría más lejos, pudiendo afirmar que el arte es un medio de comunicación social. Y ésa es su finalidad principal, pues, ante todo, la obra de arte tiene un contenido, tal y como la iconografía señala, es decir, un mensaje que ha de llegar al espectador, utilizando los elementos propios de su lenguaje, que podemos estudiar mediante el análisis formal de la obra y de su repercusión sobre una cierta percepción del observador.

De lo anterior se deduce que todas las corrientes metodológicas estudiadas tienen un papel trascendente en la interpretación de la obra de arte, pero que el protagonismo primordial en ese análisis lo desempeña el historiador ya que, por encima de todo, la obra es un producto de su época.

Por lo tanto, en primera instancia, la finalidad del arte, su objeto, es transmitir un significado que influya en el espectador de su época por medio de la aportación de ideas, reflejando realidades, recreando fantasías, provocando emociones y sentimientos. Eso constituye lo que podríamos llamar el primer nivel de significación, el que se establece en el momento histórico de su realización.

# CAPÍTULO 3

## El lenguaje del arte




Escultura abstracta hecha de arcilla.

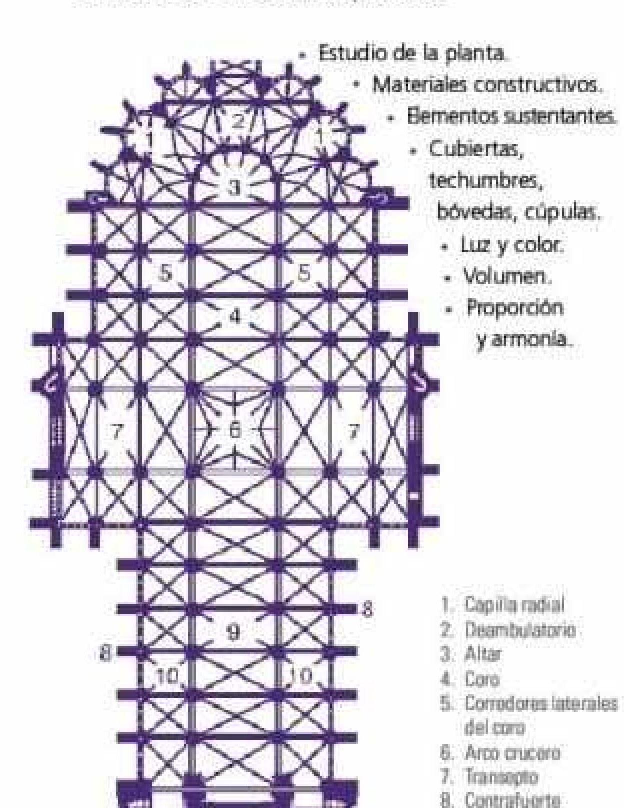
Como se indicó en el capítulo anterior, el arte es un lenguaje y, como tal, requiere de ciertos elementos. Así, la arquitectura se vale de herramientas como los materiales constructivos, los elementos sustentantes y el volumen, entre otros, para cumplir con su cometido; la pintura recurre a la línea, el color, la luz, la composición… y la escultura a diferentes procesos. Todo ello puede representarse mediante una ficha técnica que el interesado en la obra de arte puede consultar para su mejor comprensión.

# El lenguaje arquitectónico

## Elementos del lenguaje arquitectónico

La arquitectura es una concepción determinada del espacio de un edificio, de tal manera que todos sus elementos formales configuran en conjunto esa concepción espacial. De ahí la necesidad de estudiar esos elementos formales que, interrelacionados de una u otra forma, dan lugar a los distintos estilos o movimientos artísticos que se desarrollan a lo largo de la historia.

Elementos esenciales de la arquitectura:



Planta de catedral gótica.

### La planta

En el estudio de la arquitectura, el primer elemento que se debe considerar es **la planta**; es decir, el dibujo arquitectónico de un edificio representado en sección horizontal. Su importancia radica en que es la mejor representación de la disposición y distribución del espacio arquitectónico, así como de la particular articulación de sus elementos formales. Sobre una planta puede establecerse el eje predominante en la concepción del espacio, y se diferencia de otros edificios en los que predomina el eje longitudinal (como en las basílicas) o el eje centralizado (plantas circulares, en forma de cruz griega, poligonales, etc.). Sobre la planta se proyecta también la forma de los soportes y las cubiertas; por ejemplo, si son bóvedas de arista, se señala con línea discontinua en cada uno de los tramos; o de crucería, con trazos en aspa.

### Materiales constructivos

Los materiales constructivos condicionan en gran medida la factura del edificio, así como la sensación externa e interna que producen en el espectador. Entre los materiales que se han empleado a lo largo de la historia se puede hablar del adobe, la madera, la piedra, el mármol, el ladrillo o el hierro.

### Elementos sustentantes

Los elementos sustentantes son todos aquellos que contribuyen a la correcta estructura arquitectónica del edificio y que permiten la elevación de muros y pisos y la posible construcción de cubiertas. Los más significativos son:

- **Columna**. Elemento vertical aislado, de sección circular y que se construye siguiendo alguno de los órdenes clásicos: dórico, jónico, corintio o toscano (compuesto). (Lucie-Smith: *Diccionario de términos artísticos.*) A partir de las columnas se identifican los estilos.
- **Pilar**. Elemento vertical aislado, aunque de sección poligonal. (Lucie-Smith: *Diccionario de términos artísticos.*)


Iglesia de San Martín de Frómista en Palencia, España.


Templo de Hefesto.

- **Dintel**. Es una pieza horizontal que soporta una carga y da origen a estructuras que denominamos *arquitrabadas* o *adinteladas*.
- **Arco**. Es una pieza curva, de muy distintas formas, que sirve como elemento sustentante; en ocasiones puede no tener más que un efecto ornamental.

## Cubiertas

De manera genérica, una **cubierta** o **techumbre** es un sistema de cierre de la parte superior de una construcción, y por extensión, la estructura que la sustenta. Hay diferentes tipos de cubierta: plana, inclinada y bóveda.

**Plana.** Es aquella que carece de elementos curvos; habitualmente es de madera.

**Inclinada.** Aquella que presenta una pendiente notoria en relación con el plano del suelo.

**Bóveda.** Es un tipo de cubierta, destinado a cerrar el claro superior entre dos o cuatro muros o entre una serie de pilares cuyas partes ejercen una fuerza de compresión entre sí, a lo largo de un eje, a partir de un arco que funciona como generatriz. En general, se construye a base de módulos en una disposición tal que den soporte a la estructura. Dependiendo de su forma, las bóvedas pueden ser **arqueadas** o **semiesféricas,** y dependiendo de su planta: semiesféricas, elipsoides, paraboloides o hiperboloides.

Las **cúpulas** son un tipo especial de bóveda, pues se construyen a partir de una bóveda semiesférica y casi siempre cubren un espacio cuadrado cuyo apoyo, según sea una planta circular o poligonal, se realiza respectivamente por medio de piezas denominadas *pechinas* o *trompas*.

Las **bóvedas acañonadas** o **de cañón** son aquellas que tienen como generatriz un arco de medio punto en forma de cilindro.

## La luz y el color

Los efectos directos o indirectos de la luz contribuyen a la modelación espacial de los espacios interiores y exteriores de los edificios. Su misión es crear sensaciones diversas en el espectador. Como la luz, el color también anima los muros y los espacios y otorga valores simbólicos o funcionales a la arquitectura.

## El volumen

El juego de masas y volúmenes externos de un edificio tienen importancia estética e incluso simbólica, y tanto las primeras como los segundos pueden considerarse elementos propios del lenguaje arquitectónico.

El imponente aspecto y volumen exteriores del Castillo de Loire por ejemplo, pretende simbolizar el poder de la autoridad monárquica en la época feudal. Para su edificación se aprovecharon lugares elevados que la hicieran visible desde cualquier punto del entorno, sobre riscos, lo que contribuye a realzar la sensación de poder y dominio. El poder religioso usa signos externos en sus construcciones para hacer constar su autoridad y poder. Así sucede en la religión cristiana con el empleo de torres y en la musulmana con sus alminares.

En ambos casos se debe añadir a sus efectos propagandísticos y simbólicos, su indudable belleza estética.

# La proporción y la armonía

La proporción y la armonía en una obra arquitectónica residen en atender de una cierta manera el orden o concordancia de las distintas partes de un edificio en relación con su totalidad. Si se pretende una arquitectura que resalte criterios de proporcionalidad con base en parámetros de belleza ideal, se

buscará el equilibrio de las proporciones de la edificación; esto es, la **armonía**. Se usará entonces, un módulo que conserve la relación equilibrada de medidas entre los elementos de la obra. El ejemplo más característico es el templo griego, pues responde al ideal de belleza clásica basado en la armonía y el equilibrio de las formas.

Hay ocasiones en que se pretende justo lo contrario como sucedió en todos los **movimientos anticlásicos** que quisieron romper con los cánones de proporcionalidad y con el ideal de armonía. Así ocurre con el **manierismo**, movimiento que promueve la sorpresa, la desconfianza o la inquietud en el espectador con la introducción de elementos de tensión en la obra. Es el caso de la famosa escalera de la *Biblioteca Laurentina* de Miguel Ángel, cuyas enormes dimensiones, totalmente desproporcionadas en el vestíbulo donde se instala, provocan una sensación de agobio y claustrofobia en el espectador.

### El urbanismo

No es habitual que esta disciplina se integre como una materia independiente en los estudios sobre la historia del arte, pero es indudable que **el urbanismo**, desde el momento que atiende al análisis de los espacios urbanos, cuyo trazado y significación están mediatizados por sus arquitecturas y monumentos, debe formar parte de nuestra materia. Sin duda, constituye objeto de interés de geógrafos, economistas, sociólogos, etc., y es por ello una materia multidisciplinaria que el historiador del arte debe considerar esencial para sus tareas de análisis formal y su responsabilidad en la protección del legado histórico.

### Componente espacial

Considera el lugar geográfico del emplazamiento, sus características geológicas, paisajísticas, climáticas, etc., y la influencia de estos factores en la forma y evolución que tomó y fue adquiriendo. También atiende su nivel de relación con el entorno y, en ese sentido, se estudia en función de las vías de comunicación que la atraviesan y cómo han influido en su devenir. Por último, es determinante en el estudio espacial de la ciudad la forma de su trazado, que se puede estudiar a través del plano y que es consecuencia de las condiciones del emplazamiento, de su función y, además, de su evolución histórica.

### Componente temporal

La evolución histórica provoca una mayor atención, ya que la ciudad evoluciona de modo constante. Así, distinguimos las diferentes funciones que ha desarrollado cada ciudad y cómo eso influye en la manera de sobreponer en el tiempo diversos tipos de planos dentro de la misma ciudad.

La morfología de la ciudad que debe analizar el historiador del arte se refiere al estudio del emplazamiento y del plano en sus diferentes tipologías según la evolución de la ciudad, con sus monumentos más representativos, pues éstos le otorgan una simbología característica (la Torre Eiffel, en París, el Big Ben, en Londres, etc.), a la configuración del trazado de la ciudad, de acuerdo con la disposición de sus volúmenes construidos, que determinan su racionalidad, singularidad y funcionalidad.

También debe atender el espacio urbano al aire libre enmarcado por esas construcciones y hacer hincapié en la disposición de sus calles, plazas, jardines, circulación vial y parques, pues ello influye en la habitabilidad de la ciudad.

Por último, el historiador debe atender e influir en los responsables de la protección y salvaguarda del patrimonio de la ciudad, muchas veces ultrajado por intereses especulativos y por la falta de sensibilidad de sus responsables.

# El lenguaje pictórico

## Elementos del lenguaje pictórico

Los elementos del lenguaje pictórico son: la materia pictórica, la línea, el color, la luz, la composición, el volumen y la perspectiva.



Pantocrátor de San Clemente de Tahull.

### La línea

En un cuadro, **la línea** permite la identificación y reconocimiento de las formas; sin embargo, su valor expresivo tiene importancia en sí mismo al ser un componente esencial en la transmisión de un mensaje pictórico. De acuerdo con su trazo, su expresión plástica varía. Así, el trazo continuo y cerrado completa una imagen acabada y tiene un propósito descriptivo; el trazo grueso y




Van Gogh, *Campo de cebada con sembrador.*


Girodet, *Sueño de Endimión.*

vehemente tiene un carácter fuertemente expresivo, y el trazo abierto plantea una intencionalidad imaginativa y poética.

## El color

Los colores son el resultado de la descomposición de la luz blanca. Isaac Newton (1672) fue el primero en observar la descomposición de la luz en colores mediante el uso de un prisma y una cámara oscura. Estableció que había siete colores fundamentales como integrantes del espectro del arcoíris, a saber: rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil y violeta.

El color de los objetos está dado por su grado de opacidad. Los que son totalmente opacos absorben toda la luz y se presentan como negros; los que no tienen opacidad reflejan la luz y son blancos; el resto presenta diferentes grados de opacidad, con lo que absorben ciertas cantidades de luz, lo que lleva al espectador a percibir una amplia gama de colores.

La aplicación del color en las artes, principalmente en la pintura, llevó a establecer los colores primarios: amarillo, rojo y azul. Éstos se dividen en colores cálidos, que van del rojo al amarillo, y fríos, del azul al verde, aunque hay puntos intermedios. El uso de esta gama de colores ha permitido a los artistas crear ambientes, perspectivas y mensajes en las obras de arte.

## La luz

Al hacer referencia a **la luz** en la pintura no se habla, lógicamente, de la luz natural. En este caso se trata de una luz representada, ilusoria. Por ello el autor puede manejarla como desee, utilizarla en su provecho como elemento de expresión o de composición.


Rafael, *Virgen del Jilguero.*

Así, la **luz diáfana** y **homogénea** transmite sensación de equilibrio y armonía. La **luz contrastada** tiene un carácter más expresivo y dinámico. La **luz cenital** contribuye a la articulación de composiciones ordenadas y estáticas y la **luz oblicua** crea movimiento y acentúa la profundidad.

Obsérvense los cuadros *Virgen del Jilguero* y *Sueño de Endimión*. El primero representa el característico tema religioso tratado al modo del Renacimiento pleno, donde destaca el carácter amable, refinado y elegante, casi candoroso, de la Virgen y los niños (Cristo y San Juan Bautista).

Por el contrario, el segundo, representa un tema mitológico. Endimión era un pastor de Caria (un mortal), amado por Ártemis (una diosa), que consiguió que llegara a entrar en el Olimpo. Pero la relación no era posible entre dioses y mortales y esto provocó la ira de Zeus, quien condenó al pastor a un sueño eterno.

## La composición

La **composición** establece el orden de todos los elementos del lenguaje pictórico en un cuadro. Por lo tanto, no consiste en una sencilla ordenación de las figuras e imágenes en la obra, sino en la articulación de

todos los elementos de la expresión plástica y en la sensación que en conjunto ello nos produce.

Las posibilidades en la composición de una obra son casi infinitas porque influyen en ella aspectos como la perspectiva, la luz, el color, la línea, las formas, la interrelación expresiva y la disposición general de todos los elementos, en ocasiones combinados entre sí. No obstante, cada una de las etapas artísticas de la historia ha tenido tendencias dominantes en la estructura compositiva, con base en sus intenciones expresivas en cada momento.

Como sucede en la escultura, en la pintura predominan siempre dos tendencias generales: las composiciones cerradas y las abiertas. Las primeras emplean todos sus elementos plásticos para converger hacia el centro del cuadro, y ponderan su estabilidad para anular cualquier indicio de movimiento en la obra; en tanto las abiertas divergen hacia los extremos del cuadro y agitan toda la estructura compositiva y dinamizan la escena.

A esas dos tendencias predominantes se le añaden todo tipo de recursos de composición que configuran múltiples posibilidades. Por ejemplo, se recurre a las composiciones **piramidales** con la intención de transmitir una sensación de **armonía** y **equilibrio**, lo que las convierte en las predilectas de los movimientos clásicos.

Por otra parte, el predominio de estructuras compositivas oblicuas fomenta la sensación de movimiento, lo que explica su utilización en estilos como el manierismo o el barroco. En cualquier caso, las opciones son múltiples, como se ha indicado, y dan lugar a diversas composiciones: centrífugas, que tienden a cerrar la composición, pero evitan el estatismo de la imagen y acentúan la sensación de movimiento; centrípetas, que abren y al mismo tiempo agitan la escena representada; simétricas, características de obras que pretenden una estructura ordenada y al mismo tiempo con una intención narrativa que resulta muy clara; laterales o asimétricas, que pretenden lo contrario; composiciones en zig-zag, que consiguen el desequilibrio de sus imágenes; en doble aspa o cruz de San Andrés, que abren la composición, lo que dinamiza toda la obra, combinada con curvas y diagonales, lo que suele generar una sensación de caos y confusión.



Giorgione, *La Tempestad*, ca. 1508.

## Materiales pictóricos

La pintura es una expresión humana, muy importante a lo largo de la historia. Sus métodos y técnicas de ejecución son múltiples, así como sus soportes y materias pictóricas. Éstas fundamentalmente son: el colorante, el aglutinante y su correspondiente diluyente.

### Colorante

El **colorante**, lo que llamamos **pigmento**, es la base esencial de la pintura de cualquier época, ya que es la sustancia con la que se colorea y pinta. Los colorantes pueden ser naturales o químicos. Entre los más frecuentes, se pueden mencionar, la azurita (carbonato de cobre) o el lapislázuli para el color azul; los óxidos de hierro o de plomo para el rojo; silicatos y arcillas para el amarillo; el carbonato de calcio o el zinc para el blanco y el hollín de cremaciones diversas para el negro.

### Aglutinante

El **aglutinante,** mezclado con el colorante, hace que éste sea aplicable; además, lo cohesiona y lo protege. Los tipos de aglutinante que se han usado a lo largo de la historia se dividen en acuosos o grasos, según sea su diluyente. Los primeros se disuelven en agua: la yema de huevo, las gomas vegetales, como la goma arábiga, la cola animal (obtenida al hervir pieles de animales), la cal en la técnica al fresco, etc. Los aglutinantes grasos se disuelven en aceite, como el aceite de linaza, propio de la pintura al óleo, las ceras, en técnicas de encáustica, es decir, cuando se diluyen los colores en cera derretida al calor.

### Barniz

Los **barnices** completan la ejecución de la pintura, pues una vez terminada ésta se recubre con un elemento protector que potencie el brillo de la imagen pintada: clara de huevo, cera (utilizada por la pintura griega) y las resinas naturales que constituyen los barnices propiamente dichos.

### Laca

La **laca** es un barniz (sustancia formada con resinas) que resiste el calor, el agua y los ácidos y que se aplica en capas sobre madera o tejido, puede tallarse y colorearse.

### Diluyente

El **diluyente** es un adelgazador o rebajador de pintura. Es una mezcla de disolventes de naturaleza orgánica cuyo propósito es disolver, diluir o adelgazar sustancias no solubles en agua, como la pintura, los aceites y las grasas.

## Procedimientos pictóricos

En cuanto a los procedimientos más habituales, se pueden señalar los siguientes:

### Fresco

El **fresco** es una técnica propia de la pintura mural. Requiere de un proceso de preparación del muro previo a la ejecución de la obra. Dicha preparación consiste en humedecer la pared con una lechada de cal, es decir, aplicar sobre el muro una primera capa de agua, arena y cal en proporción de 2:1 (dos de cal y una de arena). Es lo que se llama **revoque** y una segunda más fina, con la proporción de arena y cal de 1:1 (una de cal y otra de arena). El **enlucido** es el proceso de carbonatación de la cal al secarse el muro, permite la penetración de los colores en la pared y una conservación más duradera, si bien tiene la dificultad para el pintor de que la obra al fresco debe pintarse sin posibilidad de error y con celeridad, de tal modo que apenas es posible retocar o corregir.

### Óleo

El **óleo** utiliza el aceite para disolver los colores, dando al lienzo un brillo y posibilidades nuevas en la textura de la obra. Es válido para cualquier tipo de soporte, pero el óleo se emplea, preferentemente, sobre madera o sobre tela; en otras palabras, es lo que solemos denominar como pintura sobre tabla o en lienzos. De igual manera, permite el uso de pinceles finos, una mayor nitidez en el detalle, y la posibilidad de superponer capas finas de pintura sobre el lienzo; esta técnica ofrece una especial luminosidad a modo de transparencia, las "veladuras".

### Témpera o temple

Se denomina **témpera** o **pintura al temple** a toda aquella en cuya creación se usó un diluyente acuoso en el aglutinante. Por lo tanto, es aquella pintura que emplea yema de huevo y gomas vegetales, animales o sintéticas, como aglutinante. El temple se ha usado sobre diversos soportes, en especial sobre muro y sobre tabla. En el primer caso, su diferencia con el fresco radica, precisamente, en su conservación, porque al aplicarse sobre el muro seco no impregna la pared, es fácil que se descascarille y permite todo tipo de retoques y rectificaciones.

### Acuarela

Requiere de una gran cantidad de agua como diluyente y muy poca cantidad de aglutinante, que suele ser algún tipo de goma, aunque se han utilizado muchos y diversos a lo largo de la historia, desde miel y glicerina hasta baba de caracol. Su soporte suele ser el papel. Adquiere mayor interés como procedimiento pictórico a partir del siglo XVIII.

### Pastel

El **pastel** es una técnica opuesta a la acuarela porque es una pintura seca que para su realización utiliza lápices especiales de colores. Sus pigmentos se suelen mezclar con algo de yeso y goma. Sus soportes habituales son el papel, la cartulina o la tela, y, al ser tan seco, la propia grasa del dedo sobre el color aplicado actúa de diluyente. Se manejó en algunos bocetos y retratos barrocos y en alguna obra impresionista, donde su carácter abocetado y difuso resultaba muy atractivo para sus intenciones plásticas.

### Gouache

Requiere agua "gomosa" (mezclada con glicerina, goma arábiga, etc.) como aglutinante, lo que da como resultado texturas más pastosas y gruesas, de mayor contenido expresivo. Por lo tanto, podemos decir que es similar a la acuarela aunque de resultado mucho más denso y pastoso. Sus soportes son diversos, pero es común sobre tela, y su aplicación más frecuente es en el género del paisaje.



Leo Gestell. *Desnudo en gouache* (sobre papel), 1945.

### Polímeros, vinílico y acrílico

Necesita de pinturas plásticas o acrílicas para su aplicación, puesto que en realidad se trata de plásticas sintéticas, de ahí el nombre de acrílico. Es decir, son pinturas cuyo aglutinante es una cola de fabricación de plásticos o resinas sintéticas. Tienen gran densidad, secan con gran rapidez y adquieren granulaciones (*gouttelette*) que poseen valoraciones tridimensionales o escultóricas.

### Pintura a la laca

La **laca** es un barniz (sustancia formada con resinas), resistente al calor, al agua y a los ácidos; se aplica en capas sobre madera o tejido y puede tallarse y colorearse. La **pintura a la laca** es un método que consiste en diluir la laca en alcohol y añadir polvo de piedra pomez para obtener gran brillo y un aspecto cristalino. En el arte oriental, es común en la decoración de objetos.

# El lenguaje escultórico

## Elementos del lenguaje escultórico

Los **elementos del lenguaje escultórico** son: volumen, contenido, espacio y contenedor.

En la escultura, el volumen se refiere al espacio ocupado que se encuentra delimitado mediante la forma; en este sentido, la forma es el contenedor del espacio. El volumen puede ser rotundo cuando se refiere a la forma representada por un conjunto de elementos geométricos, como en el arte clásico. También puede ser interno cuando las formas geométricas exteriores se descomponen, como en el cubismo, para mostrar el interior de la figura.

El espacio está dado por la representación de las tres dimensiones necesarias para describir la forma de un cuerpo sólido y la ubicación relativa que guarda con respecto a otros objetos. Además, el espacio ofrece la posibilidad de extenderse en cualquier dirección dando formas ilimitadas a los objetos, los cuales cuentan con una total libertad.

El contenido de la escultura se refiere a la idea plasmada en una obra de arte, es decir, a la significación que se confiere a la forma que adopta una escultura.

## Procesos escultóricos

Los **procesos escultóricos** más habituales son la talla y el modelado, aunque se deben añadir también los procesos de fundición. Unos u otros hacen posible la ejecución de imágenes y piezas escultóricas en cualquier tipo de material: piedra, mármol, madera, bronce, hierro, cemento, plástico, barro, yeso, marfil, hueso, entre otros.

### Modelado

Es característico de un proceso escultórico que utiliza materiales blandos (barro, cera, plastilina) y que se realiza añadiendo poco a poco materia. Si se desea trasladar el modelo realizado en barro a un material perdurable e indeformable, se emplea el proceso denominado **vaciado**. Como primer paso, se necesita la creación de un negativo por medio de un molde con la forma de la imagen que se quiere repetir. Este molde se puede rellenar con distintos materiales; si se rellena de barro y luego se cuece en el horno, obtenemos la terracota (que son figuras de barro cocido), aunque lo normal es que se use el yeso y el cemento. Una vez fraguado el material, se rompe el molde. Las yeserías que se consiguen de esta manera son muy habituales en periodos como el Mudéjar (manifestaciones artísticas que se desarrollaron en España desde finales del siglo XII hasta principios del siglo XVI, cuya principal característica es el empleo de formas y técnicas de origen árabe), o el Renacimiento, periodo de la historia europea que va de los siglos XIV al XVI, caracterizado por un renovado interés por el pasado grecorromano clásico y especialmente por su arte.

### Talla

En realidad, es lo contrario del modelado porque supone la eliminación de material hasta alcanzar la configuración en el volumen y la forma de la pieza. Es un proceso que utiliza materiales duros (piedra, mármol, madera, etc.). Su ejecución supone



Rodin, *Danaide*.

cierta complejidad. Se puede tallar directa o indirectamente. Si se ejecuta en forma directa, se hace al modo que explicaba el propio Miguel Ángel, quien decía que no tenía más que quitar al bloque lo que le sobraba para descubrir la imagen que estaba dentro. Si se talla indirectamente se requieren herramientas e instrumentos precisos como el puntómetro. Se trata de un mecanismo descubierto en el siglo XVIII que permite trasladar al bloque de piedra las medidas del modelo de manera simultánea (altura, anchura y profundidad), mediante unas barras de hierro que sirven de guía al escultor para desbastar o eliminar el material sobrante hasta que aflore la imagen del bloque.

## Policromía

Un último paso en el proceso escultórico es la aplicación del color a la pieza, lo que ha sido habitual en todos los periodos, salvo en el Renacimiento y el Neoclasicismo cuando se consideraba que la estatuaria clásica no tenía color y se imitó esa apariencia. El procedimiento más utilizado y sencillo es aplicar el color en forma directa sobre la superficie con técnicas al temple o a la cera, y después barnizarla. A pesar de ello, esta clase de policromía es poco durable, ya que se desgasta con rapidez por la humedad, la luz y otros agentes, motivo por el cual se ha perdido con frecuencia.

En el caso concreto de la madera, se manejan técnicas especiales, como el estofado y el encarnado.

## Estofado

Se aplica sobre todo en las vestiduras de las imágenes y requiere de una cobertura previa de pan de oro, encima de la cual se pinta. Una vez aplicado el color, se procede a raspar o bruñir ligera y sutilmente hasta conseguir que aflore el relucir del oro, con ello se logran efectos de brillo, luminosidad y riqueza excepcionales. Se nombra de esa forma porque pretende imitar las telas ricas bordadas en oro, llamadas precisamente estofas.

## Encarnado

Se usa en la policromía de las zonas desnudas de las imágenes. Consiste en aplicar el color sobre las superficies que antes se han recubierto de yeso, con el fin de aumentar la consistencia táctil de esas carnaciones o zonas desnudas.

# Mosaico

El **mosaico** es una técnica que se emplea, bien como pavimento o como revestimiento mural, y que maneja como elemento consustancial las teselas, es decir, las piezas que forman el mosaico y que pueden ser de piedra, en cuyo caso son innumerables los materiales y tamaños que se han usado a lo largo de la historia (guijarros, mármol, granitos, piedras semipreciosas como el *lapislázuli* o la *malaquita*), o de pasta vítrea (*esmalte*), más fáciles de cortar y más llamativas porque presentan colores más vistosos y transparencias. En general, el mosaico que utiliza teselas de piedra se emplea más como pavimento, y, el de pasta vítrea, como revestimiento mural. En ocasiones, y cuando se quiere realzar el mosaico, se emplea también la tesela dorada, que a su riqueza material se une el esplendor de su brillo.

Su utilización como pavimento se remonta al ámbito del arte cretense de donde pasa a Grecia, y de ahí al Imperio Romano, que sería uno de los grandes protagonistas del empleo y difusión del mosaico. Como revestimiento mural, con teselas vidriadas, se conoce su aplicación en Egipto, y, por supuesto, en Roma, donde servía de decoración a las cuevas dedicadas a las musas, de ahí su denominación. De nuevo, la influencia romana impondrá el mosaico al arte paleocristiano y, sobre todo, al arte *bizantino*, momento en el que el mosaico alcanza auge.



Detalle del mosaico de *Alejandro venciendo a Darío*, Pompeya, actualmente Nápoles, Italia.

## Modelo de ficha técnica

A continuación se muestran los puntos básicos de un modelo de ficha técnica de comentarios artísticos, aplicando todas las metodologías hasta aquí referidas para analizar la técnica y el material. Para emitir un comentario sobre una obra de arte es necesario recabar primero esta información.

| FICHA TÉCNICA | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Título de la obra | | Material pictórico | | Soportes | |
| Nombre del autor | | Temática pictórica | | Texturas | |
| País | | Volumen | | Simbología | |
| Época o cultura | | Perspectiva | | Iconografía | |
| Periodo | | Paleta | | Historiografía-Contexto histórico del autor | |
| Tema | | Valoración histórica | | Lectura iconográfica | |
| Topología | | Composición del pigmento | | Lectura formal de la obra | |

# Otras disciplinas artísticas

Además de la arquitectura, la escultura y la pintura, existen otras formas de expresión artística por medio de las cuales, con diferentes razones y fines, el ser humano ha manisfestado su espíritu creativo y artístico: interpretación, explicación, intervención, crítica, experimentación, etcétera.

## Música

La **música** es una de las primeras manifestaciones artísticas que surgieron ligadas a los ritos y la religión. Se rige bajo dos elementos básicos: el **sonido** y el **ritmo** (organización de los sonidos en el tiempo, lo que delimita los géneros musicales como vals, bolero, marcha). Poco a poco fue evolucionando e integrando más elementos, cuyo estudio enriquece su apreciación.

**Armonía:** Espacio musical en el que se organizan los sonidos cuando se ejecutan al mismo tiempo bajo un **compás** (espacio de tiempo).

**Movimientos y tiempos**: determinan las velocidades de la música como *presto, vivace, allegro, moderato, adagio,* etcétera.

## Cine

Se le considera como el séptimo arte. Su lenguaje se compone de cuatro elementos básicos: la selección de partes de realidad, los movimientos, el montaje y el sonido.
La composición se rige por **fotogramas** o **fotografía**, secuencia fotográfica encuadrada que forma el **plano** o **encuadre**, es decir, las selecciones de realidad.

## Danza

La **danza** es la máxima representación del desenvolvimiento del cuerpo humano con ritmo y armonía con una connotación social. Al estudiarla, debe tomarse en cuenta la **técnica,** que implica los pasos y movimientos específicos de la danza a escenificar, y la **actitud estética,** que vela por la belleza a través de los movimientos que expresen ligereza, elegancia, elongaciones y libertad.

En la danza se busca que el **conjunto de temas sea idóneo,** es decir, que se argumenten y constituyan un hilo conductor: inicio, nudo y desenlace, permeado de un cúmulo de emociones que comunican una **visión del mundo** o **contexto.**

## Teatro

El **teatro** tuvo su origen en el *ditirambo*, danza que se realizaba en honor del dios griego Dionisios (Baco, entre los romanos) bajo los géneros de la tragedia y la comedia. El teatro se desarrolló, apoyado en la música, con los coros que representaban la voz del pueblo o la opinión pública sobre los grandes temas representados.

Los principales elementos de apreciación artística en teatro son la armonía, el contraste, el espacio y la composición.

**Armonía.** Se refiere a la coherencia y organización en la forma de escenificar una historia bajo los principios de sencillez, claridad y unidad para el público.

**Contraste.** Es el resultado de las fuerzas contrapuestas en la obra que marcan el desarrollo del argumento o tema.

**Espacio.** Corresponde al montaje escenográfico y desplazamiento de los actores, aunque también equivale al tiempo en que transcurre la acción.

**Composición.** Se refiere a la dirección escénica. En términos generales, se compone de texto, actuación, escenografía, vestuario, maquillaje e iluminación bajo un género teatral, atendiendo principalmente a la contextualización de la obra, espacial y temporal.



# UNIDAD II

# EL ARTE PREHISTÓRICO Y ANTIGUO


CAPÍTULO 4 La prehistoria: el arte-magia

CAPÍTULO 5 El arte en Mesopotamia y Persia

CAPÍTULO 6 El arte en Egipto

CAPÍTULO 7 El arte en China

CAPÍTULO 8 El arte en India

CAPÍTULO 9 El arte prehispánico



# UNIDAD II
# EL ARTE PREHISTÓRICO Y ANTIGUO

En este mapa se indican las principales zonas de desarrollo del arte que se estudia en cada capítulo de esta unidad.

**CAPÍTULO 4**

Principales zonas de desarrollo del arte franco-cantábrico y en la Península Ibérica

Norte de España y suroeste de la actual Francia

**CAPÍTULO 5**

Arte de Mesopotamia, actualmente la zona entre los ríos Tigris y Éufrates de Irak, y de Persia, el actual Irán

Irán e Irak

**CAPÍTULO 6**

Principales zonas del arte egipcio

Egipto

OCÉANO GLACIAL ÁRTICO

OCÉANO ATLÁNTICO

OCÉANO PACÍFICO

OCÉANO PACÍFICO

OCÉANO ÍNDICO

**CAPÍTULO 9**

Principales zonas del arte prehispánico

México, Centroamérica y Sudamérica

**CAPÍTULO 8**

Principales zonas de desarrollo del arte indio. Actual territorio de India y Paquistán

India y Paquistán

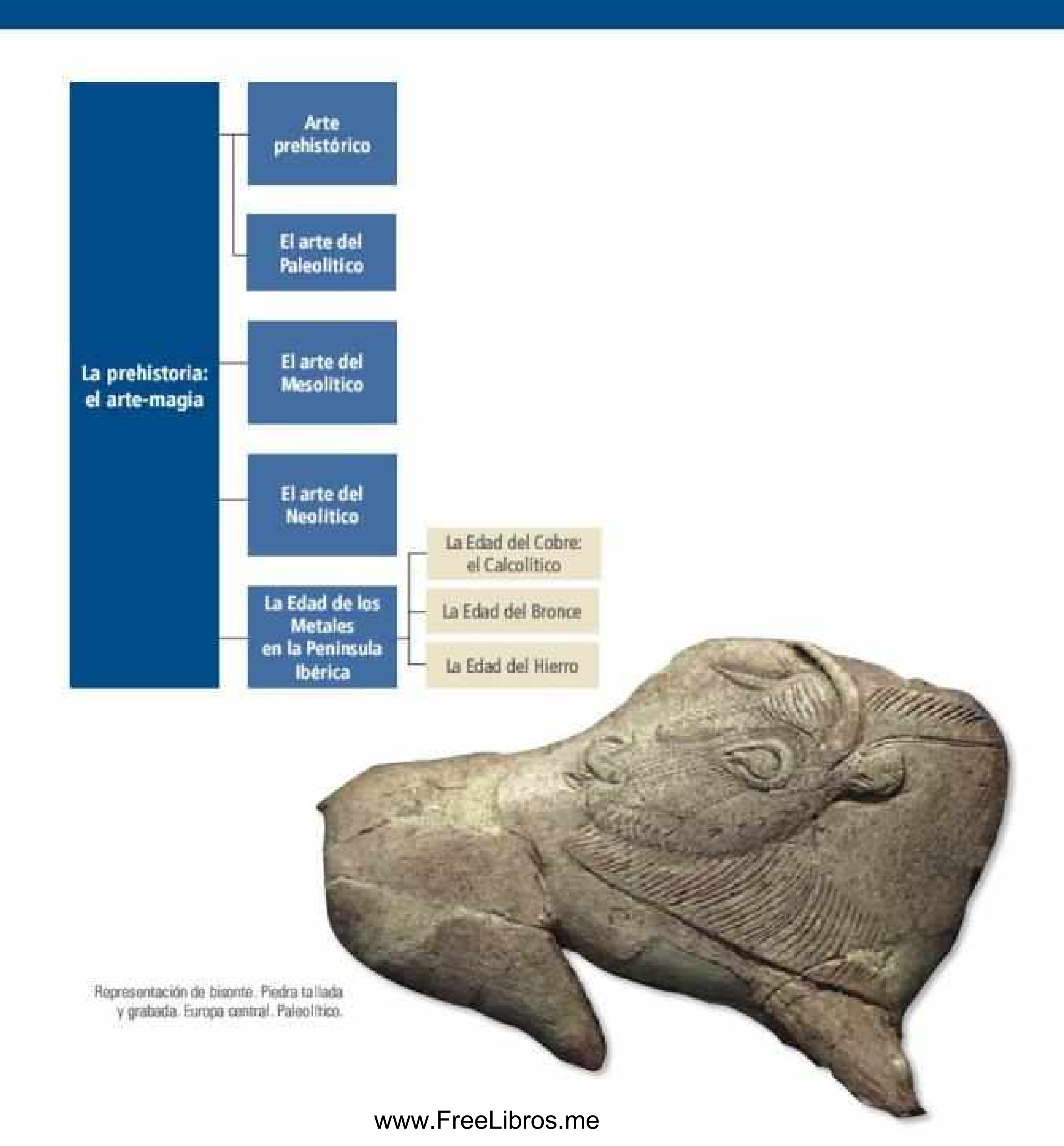
**CAPÍTULO 7**

Zonas de desarrollo del arte chino China y la actual Mongolia

China y Mongolia

# CAPÍTULO 4

## La prehistoria: el arte-magia




Representación de bisonte. Piedra tallada y grabada. Europa central. Paleolítico.

**El deseo de supervivencia trajo consigo las primeras manifestaciones artísticas, las cuales entrañan una gran carga de contenido mágico y religioso. El arte-magia surge como respuesta a una necesidad natural de autoprotección de los primeros grupos humanos. Posteriormente, con el surgimiento de los distintos tipos de escritura, los antiguos hombres y mujeres tuvieron la posibilidad de dejar plasmados los relatos y las noticias de sus actos. Lo anterior da constancia de la evolución del ser humano a lo largo de la historia.**




## Arte prehistórico

Se llama **prehistoria** al gran periodo de la humanidad del que carecemos de documentos escritos. En un principio, el ser humano no sabía escribir ni había inventado algún tipo de alfabeto o instrumento de transmisión escrita para dejar testimonio de cómo vivía o de cuáles fueron los sucesos más importantes de su quehacer y su tiempo. Con el surgimiento de los distintos tipos de escritura, como la cuneiforme y la jeroglífica, los humanos pudieron dejar relatos y noticias de sus actos.

No se puede establecer con certeza la duración de la prehistoria, pues mientras en Mesopotamia, Egipto o India hay documentos escritos, es decir, historia, que se remonta a más de 3000 años a.C., en varias culturas del norte de Europa no existen documentos escritos hasta tiempos del cristianismo. Aún en la actualidad, algunos pueblos podrían considerarse prehistóricos en cuanto al desarrollo cultural que han alcanzado, como es el caso de algunos que se asientan en el corazón de África, en el Amazonas o en Oceanía. La prehistoria, como puede advertirse, no es asunto de épocas, sino de desarrollo cultural.

En su proceso evolutivo, el ser humano fue adquiriendo conciencia de su capacidad creativa en íntimo contacto con la naturaleza, primero para subsistir y más tarde para perfeccionar los utensilios que creaba a merced de los materiales que iba descubriendo.

Con base en el descubrimiento y uso de esos materiales se habla primero de una *Edad de Piedra*, llamada así por el empleo de los instrumentos líticos, principalmente de sílex (también llamado pedernal), la cual se subdividide en tres grandes fases: la paleolítica (que empleó la piedra tallada), la mesolítica y la neolítica (que usó la piedra pulimentada).

### EL ARTE DE LA PREHISTORIA

La prehistoria es el largo periodo que abarca desde la aparición del hombre hasta la invención de la escritura.

Se divide en los siguientes periodos:

- Paleolítico
- Mesolítico. Periodo de transición entre paleolítico y neolítico
- Neolítico. En el cuarto milenio a.C., aparecieron las primeras ciudades en Oriente medio. En Europa empezaron a crear útiles de metal a partir del tercer milenio, por lo que se habla ya de la Edad de los Metales. Esta etapa se subdivide en:

- Edad del Cobre (tercer milenio a.C.)
- Edad del Bronce (segundo milenio a.C.)
- Edad del Hierro (primer milenio a.C.)


Monumento de Stonehenge al sur de Inglaterra, 2000 a.C.

## Información relevante

- El ser humano de la prehistoria vivió en condiciones climatológicas adversas y tuvo que adaptarse a cambios drásticos; la capacidad para fabricar instrumentos fue fundamental para esta adaptación.
- Las primeras manifestaciones artísticas del hombre prehistórico están vinculadas con sus creencias religiosas.
- La aparición de la agricultura constituyó un cambio revolucionario en la forma de vida de las personas y, por lo tanto, produjo cambios en el arte.

# El arte del Paleolítico

Existen obras de gran valor estético –pinturas en cuevas, figurillas y grabados– realizadas por el *Homo sapiens* hace aproximadamente 40,000 años; de ahí que se consideren las primeras obras de arte creadas por el ser humano.

## La pintura del Paleolítico

A la pintura del Paleolítico se le ha denominado pintura franco-cantábrica porque su radio de extensión abarca sobre todo el sur de Francia y la cornisa cantábrica española, si bien existen otros ejemplos fuera de ese ámbito. Entre los principales yacimientos pictóricos pueden citarse las cuevas francesas de Lascaux, Niaux y Trois Frères y, en especial, las de Altamira en Santillana del Mar, España, junto con otros conjuntos descubiertos en este país, como El Castillo y La Pasiega en Cantabria, Cándamo en Asturias o El Parpalló en Gandía, Valencia.

La **pintura parietal (pintura rupestre) o arte mural** se desarrolló durante el largo periodo del Paleolítico superior. Los investigadores intentan explicar la ubicación de estas obras con base en las rudas condiciones del clima que, a finales de la glaciación Würm, obligarían a los pintores a realizar su trabajo en el interior de las cuevas.

La técnica empleada para la ejecución de estas pinturas admira por la sencillez de su factura y su larga perdurabilidad. Los instrumentos usados para extender los colores eran los dedos de los autores o pinceles elaborados con cerdas. En ocasiones, se servían de un buril de sílex para contornear la figura, a modo de un rudimentario esgrafiado.

Para crear los colores, utilizaban grasa animal como aglutinante a la que añadían diferentes pigmentos. Se sabe por investigaciones actuales que los productos más empleados eran el óxido de manganeso para obtener tonalidades negro-violáceas y el óxido de hierro que ofrecía una gama entre rojo y ocre. También, se usaba el carbón y, en algún caso, la sangre. Este procedimiento graso resultó ideal para conseguir una adherencia perfecta sobre las porosas rocas de las cuevas, de modo que, absorbidas por éstas y mantenidas en condiciones constantes de humedad, temperatura y ausencia de luz, las pinturas han permanecido durante miles de años prácticamente inalteradas.

Para la ejecución de estos murales, sobre todo en las últimas fases del Paleolítico, se recurrió al aprovechamiento de salientes con el fin de aumentar la sensación de volumen, o a la degradación tonal, que consistía en producir cambios en la intensidad de los colores para sugerir bulto, efecto especialmente visible en los rojos-ocre fusionados con el negro-carbón. Con todo esto, se conseguía un alto grado de realismo que, junto con el tratamiento de las proporciones, lograba una sugerencia realista de las figuras.

En cuanto a la perspectiva, fue evolucionando con la experiencia de sus artífices. Entre los estilos más comunes destaca la *perspective tordue* (perspectiva torcida), que exige diferentes puntos de vista; por ejemplo, dado un bisonte de perfil, los cuernos se presentan de frente. A su vez, el perfil absoluto implicaba dibujar la figura siguiendo una línea paralela a su contorno, mientras que la visión de tres cuartos suponía un mayor naturalismo en la representación. La temática de estas pinturas era principalmente animalística. Bisontes y caballos constituyen

las figuras más frecuentes, aunque también se representaron jabalíes, venados y algunas figuras humanas, que parecen ser hechiceros disfrazados con piel de animales.

## Temática del arte franco-cantábrico

La interpretación del arte franco-cantábrico ha sido el tema principal de atención de los investigadores en el presente siglo. Dos teorías se han formulado acerca de su significado y finalidad. La primera, llamada mágica, la más verosímil, fue elaborada por el abate Henri Breuil (1871-1961) y se fundamenta en un hecho histórico: la necesidad imperiosa de cazar del hombre paleolítico. En esa remota época, el sistema depredador de subsistencia obligaba a la humanidad a una dependencia vital respecto de sus presas; por eso, según este autor, se idearon rituales de magia simpática o de atracción. Se creía que representando en forma pictórica a un animal, se produciría su caza. De ahí que las figuras se realizaran del modo más realista posible, pues se pensaba que, cuanto más se pareciera al natural, más posibilidades habrían de apresarlo. Asimismo, ante el temor a la extinción de las manadas de caza, surgió una magia de la procreación, por la que se hacían representaciones de animales preñados, con el propósito de estimular la reproducción, pues constituía su medio de alimentación. Otra creencia similar, pero en sentido inverso, era no representar animales dañinos para los humanos, como el oso, el mamut o la serpiente.

Según esa interpretación, se comprende la temática animalística y la distribución de las figuras en las cuevas, donde la composición no existe, ya que los animales han sido pintados individualmente y, por consiguiente, no constituyen una escena ni son partícipes de una misma acción. De hecho, no existen referencias espaciales, las figuras no se sitúan en un paisaje real, sino "como flotando" en un espacio vacío. Por otro lado, cada figura adopta una postura distinta: de pie, comiendo, durmiendo, etcétera.



Pintura de la gruta de Lascaux, Francia.

Respecto de la visión del espectador, no están todas en el mismo plano, sino unas hacia arriba, otras hacia abajo o de lado.

Todo esto llevó al abate Breuil a confirmar el sentido mágico de estas obras, que no tendrían, para él, un carácter narrativo ni decorativo, sino ritual. Así, cada animal habría sido pintado en una ceremonia individual, suponiendo el conjunto una suma de pinturas rituales yuxtapuestas.

La interpretación sexual fue obra del investigador André Leroi-Gourhan (1911-1986). Tras someter varios yacimientos pictóricos a un exhaustivo método de recopilación y catalogación de formas, concluyó que los animales más representados eran los bisontes y los caballos, y que ciertos signos más o menos abstractos hallados junto a las figuras constituían señas sexuales que los definían. Esto le llevó a conformar pares de figuras según la orientación sexual de los signos que las acompañaban: el caballo, por ejemplo, se identificaba con lo masculino y el bisonte con lo femenino.

Otros autores, quizás con menos fortuna, han propuesto una clasificación formal en torno de la organización tribal o por familias, pero tanto estas teorías sociales, como la de Leroi-Gourhan han resultado controvertidas y polémicas para la mayoría de los eruditos.

## La cueva de Altamira

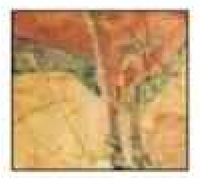
La cueva de Altamira (Santander, Cantabria) fue descubierta en 1875 por Marcelino Sanz de Sautuola (1831-1888), pero transcurrieron varios años hasta su reconocimiento por la comunidad científica, ya que, dada su excepcional calidad, en un principio se consideraron falsificaciones. Al abate Breuil se debe su mayor estudio y difusión internacional.

La temática es animalística, y abunda sobre todo en los bisontes, con 20 ejemplares pintados en diversas posiciones sobre las bóvedas de las grutas, las cuales ocupan una extensión de 100 metros cuadrados.

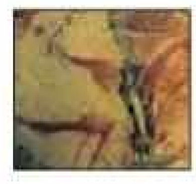
En estas pinturas se empleó la técnica grasa, que ha permanecido adherida en la porosidad de la roca, ejecutada con rudimentarios pinceles y a la luz de pequeñas lámparas, pues el interior de las cuevas es oscuro. El modo de realización de estos murales fue el siguiente: los trazos lineales en negro-carbón son complementados con otros, más amplios, en la gama de la tonalidad marrón-ocre, lo que produce una degradación tonal que sugiere bulto. El uso de las salientes de las rocas proporciona una mayor sensación de relieve. Por otra parte, las proporciones del diseño están perfectamente adaptadas a las medidas reales, con uso del perfil absoluto, todo lo cual da lugar a una gran sensación de naturalismo. En cuanto a la profundidad, no existe, ya que no interesa representar un fondo paisajístico, que no parece convenir a la finalidad de estas pinturas. Más aún, los bisontes se sitúan "flotando" sobre la

## BISONTE EN LA CUEVA DE ALTAMIRA









**Santander, España.**
15000 a.C. aproximadamente. Paleolítico superior.

Este bisonte es un ejemplo de la pintura rupestre del periodo paleolítico superior. Corresponde a la producción artística de las sociedades de cazadores y recolectores, es decir, sociedades con una economía de apropiación de la naturaleza. La representación del animal es naturalista y refleja el conocimiento directo del modelo por parte del artista. El bisonte se encuentra delineado mediante pintura negra y su trazo se complementó con el uso de tonalidades rojizas y ocres. Asimismo, se aprovechó la textura de la piedra para darle relieve a la pintura e, incluso, volumen. Los colores se preparaban con materiales tomados de la naturaleza como los óxidos (rojo) y la tierra misma (ocre), los cuales se mezclaban con un aglutinante.



Pintura rupestre en Bhimbetka, India, aproximadamente 9000 a.C. Éste es un ejemplo de pintura rupestre de una zona no occidental.

### PINTURA FRANCO-CANTÁBRICA

Las pinturas de la Cueva de Altamira, en Santander, España, son tal vez el ejemplo más representativo de las pinturas realizadas en el Paleolítico. Este tipo de obras apareció principalmente en dos regiones: el sur de Francia y la zona cantábrica española. Sus principales características son:

- Sus grandes proporciones.
- El aprovechamiento de las salientes de las rocas para dar mayor realismo a las presentaciones.
- La ausencia de figuras humanas.
- El empleo de negros, rojos y ocres obtenidos de manera natural.
- Los contornos de las figuras remarcados con color negro.
- Reflejan las preocupaciones propias del cazador, cuya vida dependía de las presas que fuera capaz de cazar.

bóveda, sin una referencia espacial concreta. Su gran realismo y su localización dispersa llevaron a Breuil a formular su teoría sobre el sentido mágico-ritual de la pintura. Además, esta teoría se apoya en las yuxtaposiciones de los animales en diversas posiciones, lo que le confiere al grupo un valor aditivo totalmente contrario al carácter narrativo y carente de cualquier tipo de composición. Esta interpretación adquirió mayor fuerza tras su comparación con los descubrimientos de pequeñas estatuillas cuyo sentido mágico estaría muy próximo al de la pintura parietal.

## Técnicas de pintura parietal

Básicamente las técnicas de la pintura parietal son las siguientes:

- **Soplado**. Pulverización de pigmento mineral y soplado a través de un hueso hueco.
- **Delineado**. Con la yema del dedo se delinean sobre la superficie las formas básicas, para identificar al animal, comunidad o actividad.
- **Taponado**. Se impregna una esponja vegetal con el aglutinante de pigmento vegetal o mineral y se tapona la superficie pictórica.

Los **materiales utilizados** fueron pigmentos minerales como óxido de hierro, carbón, arcilla, y pigmentos vegetales como la clorofila de diferentes plantas.

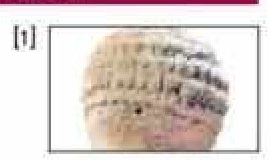
Los **soportes** son puramente parietales, variando según la orografía de la zona: paredes o techos de cuevas y bloques de piedra. Las formas fueron básicamente representaciones humanas o animales:

- **Animales**. Aparecen pintados como desearía encontrarlos el hombre (acéfalos, degollados, durmiendo, etc.). Las hembras nunca aparecen heridas, sino, en ocasiones,

**VENUS DE WILLENDORF**



[1]



[2]



**Museo de Historia Natural de Viena.**
25000-18000 a.C. / Piedra caliza 11 cm

Fue esculpida en piedra caliza y muestra restos de coloración rojiza. Fue descubierta por Hugo Obermaier. Sus rasgos evidencian la necesidad de dar forma y exteriorizar la fascinación ante la mujer: [1] una cabeza sin facciones, [2] pechos prominentes, ombligo muy definido sobre el vientre generoso, formas redondeadas y cálidas que mitifican la fertilidad. Es considerada una de las primeras esculturas del arte universal.

preñadas, dado el deseo de reproducción del hombre prehistórico. También, en forma ocasional, representan figuras animales superpuestas.

- **Representaciones humanas**. Representaciones masculinas en actitud de danzantes, guerreros o actividades comunitarias, como la recogida de la miel. Son mucho más frecuentes las representaciones tipológicamente llamadas **venus**. Éstas son representadas con atributos sexuales muy destacados como pechos y nalgas, y con los brazos apenas desdibujados, carentes de rasgos faciales distintivos, como corresponden al mundo mágico y a los cultos de la fertilidad.

## Las primeras esculturas

Las más importantes son las **venus**, pequeñas esculturas relacionadas con el culto a la fecundidad. Los ejemplos más significativos son la Venus de Willendorf y la Venus de Lespugue.

## Tipologías de la figura parietal

Las tipologías en sí, las podemos diferenciar según el avance del significante y significado de lo que se pretende representar.

- **Lineal**. Representa sesgadamente las formas del animal o ser humano.
- **Macroesquemática**. Representan actividades cotidianas humanas, así como utensilios y herramientas de caza o ajuares. El espectador puede adivinar perfectamente lo que está observando.
- **Antropomorfa**. Representa, por medio de signos, conceptos religiosos o códigos herméticos sólo inteligibles por la élite de la comunidad (lenguaje hermético).

# El arte del Mesolítico

Existen muestras de pintura de este periodo en la franja del Levante español, que va desde Cataluña hasta Valencia. Sus principales características son:

- Se localizan en zonas consideradas abrigos naturales (barrancos).
- Tienen carácter descriptivo; es decir, describen escenas.
- Presentan un estilo esquemático.
- Están realizadas en un solo color.
- Muestran figuras humanas con una clara diferenciación entre sexos.
- Se distingue también una jerarquización social entre los representados.

# El arte del Neolítico

Grandes enterramientos colectivos que poseen un sentido religioso; fueron elaborados a partir del tercer milenio a.C.

Los principales tipos de construcciones megalíticas son:

- **Menhir**. Constituido por una piedra colocada en forma vertical.
- **Cromlech**. Consiste en menhires colocados de manera circular.
- **Dolmen**. Construido con dos megalitos verticales sobre los que se sitúa uno horizontal.
- **Cuevas**. Formadas por una sucesión de dólmenes.

# La Edad de los Metales en la Península Ibérica

## La Edad del Cobre: el Calcolítico

A partir del tercer milenio a.C. se producen importantes manifestaciones en la Península Ibérica.

### El megalitismo

Las construcciones del megalitismo –es decir, las realizadas con grandes piedras– tuvieron varias funciones: albergar enterramientos colectivos, constituir santuarios o delimitar los asentamientos de las distintas comunidades.

La Península Ibérica es la zona que alberga los ejemplos más destacados en el ámbito mediterráneo.



*La Roca del Mar de Dios*, en el Santuario del Milagro.

### La cultura de Los Millares

Esta cultura se inició a mediados del tercer milenio a.C.

Se extendía por una amplia franja del sudeste peninsular y toma su nombre del yacimiento hallado en Santa Fe de Mondújar, Almería. Su principal característica son los enterramientos colectivos en construcciones megalíticas.

El poblado de Los Millares se situaba en un lugar estratégico, una zona elevada rica en minerales, y estaba rodeado por una triple muralla dentro de la cual se congregaban numerosas cabañas circulares. Afuera de ésta se encontraba una importante necrópolis formada por gran cantidad de túmulos funerarios y construcciones de tipo megalítico a las que se llegaba por medio de un corredor que desembocaba en un espacio circular.

### La cultura de vaso campaniforme

Se desarrolló en lugares como Ciempozuelos, Carmona o Palmera a finales del tercer milenio a.C. El vaso campaniforme forma parte de un tipo de cerámica asociada con los ajuares funerarios de los personajes más ricos o poderosos de sus poblados. La calidad de estos vasos y el hecho de que se hayan encontrado en los ajuares mencionados han contribuido a que se consideren artículos de lujo.

## La Edad del Bronce

En el segundo milenio a.C. apareció en la Península Ibérica un conjunto de culturas que conocían la metalurgia del bronce, un metal, desconocido hasta entonces, que se produce aleando estaño y cobre.



Vaso campaniforme, ca. 1970-1470 a.C.

Las culturas más significativas de esta época son:

### La cultura de El Argar

Se desarrolló en Almería y los poblados pertenecientes a esta cultura se sitúan en zonas altas de difícil acceso. De sus ajuares funerarios se han conservado joyas de oro y plata, y armas que indican la existencia de individuos con mayor riqueza.

### El bronce valenciano

Se localiza en el área levantina y los asentamientos relacionados se organizaban en poblados fortificados. En esta cultura los enterramientos se encontraban alejados de los poblados, se realizaban en cuevas naturales y en cuevas artificiales o chistas.

### La cultura de Las Motillas

Se situó en la zona sur de la meseta, en las provincias de Albacete y Ciudad Real. Sus poblados estaban situados en montículos artificiales y fortificados con

doble muralla. En el centro del poblado se levantaba una torre, en cuyo derredor se distribuían las viviendas de forma irregular.

## La cultura de Las Cogotas

Se asentó en Ávila y estaba formada por grupos humanos dedicados fundamentalmente a la agricultura y la ganadería; se piensa que, incluso, practicaban la trashumancia. Elaboraron una cerámica característica realizada con una técnica de escisión (colocaban el barro siguiendo un dibujo previo).

| | | | |
|---|---|---|---|
| **Paleolítico** | Inferior | | 78000 a.C. |
| | Medio | | 100000 a.C. |
| | Superior | | 40000 a.C. |
| **Mesolítico** | | | 10000 a.C. |
| **Neolítico** | | | 4000 a.C. |
| **Edad de los Metales** | Cobre | Megalitismo | 3000 a.C. |
| | | Los Millares | |
| | | Vaso campaniforme | |
| | Bronce | El Argar | 2000 a.C. |
| | | El bronce valenciano | |
| | | Las Motillas | |
| | | Las Cogotas | |
| | | El bronce atlántico | |
| | | La cultura talayótica | |
| | Hierro | Campos de urnas | 1000 a.C. |

## La cultura del bronce atlántico o castreña

Se localiza en el noreste de la Península Ibérica. En esta área se desarrolló una cultura basada en el asentamiento en castros, poblados fortificados en lugares elevados que incluían viviendas de planta circular o elíptica.

## La cultura talayótica

Se desarrolló en Mallorca y Menorca. Esta cultura surgió en asentamientos fortificados cuya actividad fundamental era la ganadería. Las construcciones más significativas fueron:

- **Talayots.** De forma parecida a una atalaya o torre de vigilancia. De estas edificaciones se origina el nombre de esta cultura.
- **Taulas.** Monumento megalítico propio de las islas Baleares, compuesto por una gran piedra dispuesta verticalmente que sujeta a otra situada horizontalmente.
- **Navetas.** Construcciones de planta alargada; su forma recuerda una embarcación invertida.

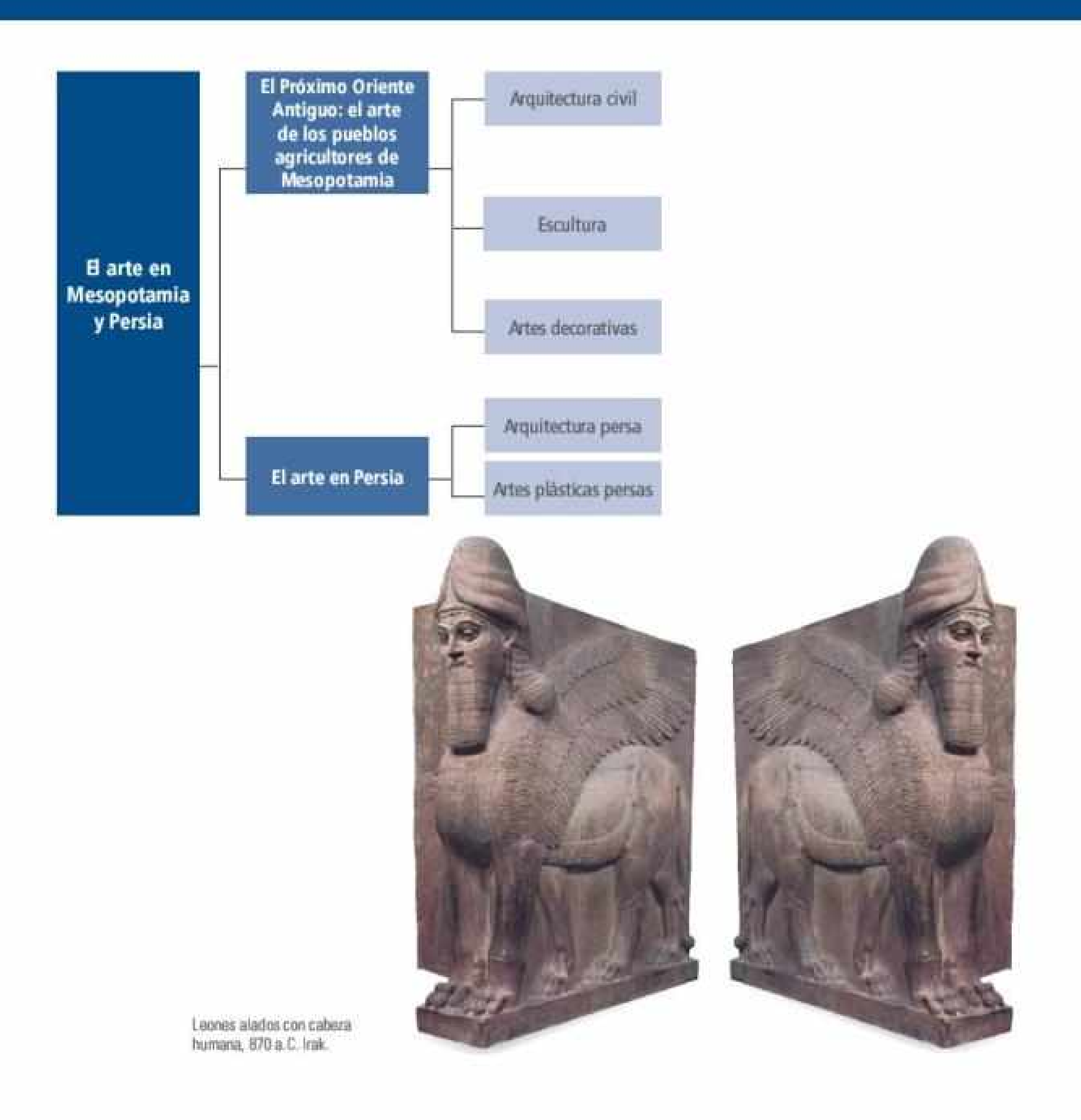
# La Edad del Hierro

Tienen lugar durante el primer milenio a.C. La metalurgia característica fue introducida en la Península Ibérica por pobladores procedentes de Europa central. La cultura más representativa de esta edad es la de los campos de urnas, que se ha encontrado en Cataluña, Aragón y Navarra.

Estos pueblos se organizaban en aldeas formadas por agrupaciones de cabañas circulares. Tenían por costumbre incinerar a sus muertos y depositar sus cenizas en urnas cerámicas que enterraban.

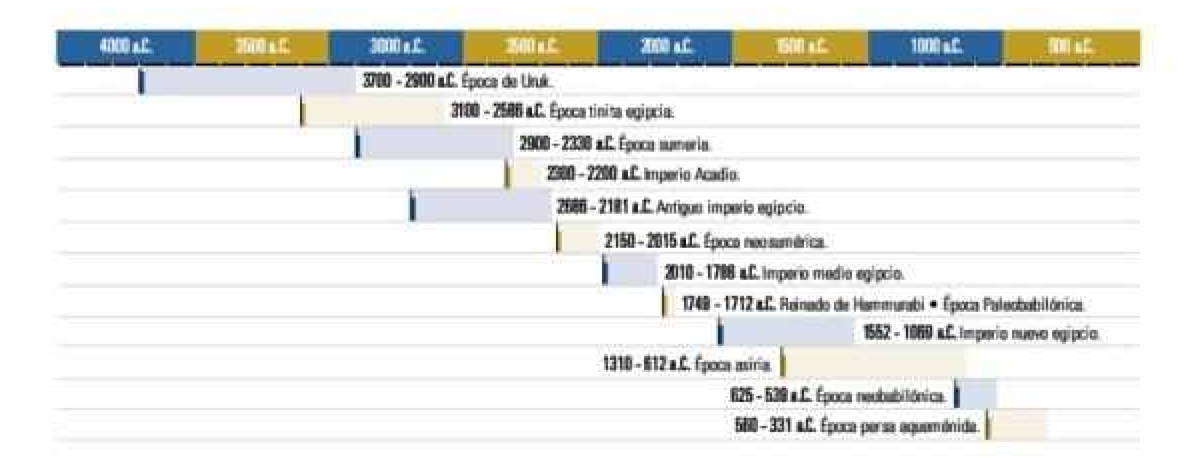
# CAPÍTULO 5

## El arte en Mesopotamia y Persia




Leones alados con cabeza humana, 870 a. C. Irak.

**Los primeros núcleos urbanos aparecieron en Mesopotamia, la "Tierra entre ríos", lo que propició las condiciones necesarias para que las primeras civilizaciones surgieran y se constituyeran en importantes centros desde el punto de vista económico y administrativo, en donde aparecieron las primeras muestras del uso de un sistema de escritura. Basta citar como ejemplo de ello el llamado código de Hammurabi, que contiene el primer código escrito del que se tiene registro en la historia.**




# El Próximo Oriente Antiguo: el arte de los pueblos agricultores de Mesopotamia

Las culturas del Próximo Oriente Antiguo se extendieron en una amplia área geográfica que tuvo su núcleo central en Mesopotamia, entre el Tigris y el Éufrates, y cuyo radio de acción llegó, a través de Elam (Susa), hasta Asia anterior. Los medos y persas, pueblos indoeuropeos llegados en el 600 a.C., formaron Persia: conquistaron y asimilaron la cultura mesopotámica y la dotaron, a su vez, de un nuevo empuje artístico.

Mesopotamia, que significa "Tierra entre ríos", es una gran depresión que se encuentra al norte del golfo Pérsico y recibe las aguas de los ríos Tigris y Éufrates. Se divide en dos zonas geográficamente bien diferenciadas:

- La zona norte, llamada Asiria o alta Mesopotamia, es una zona esteparia donde predominan los cultivos de secano.
- La zona sur, donde se encuentra la región de Caldea o baja Mesopotamia, es una región muy seca donde sólo es posible la agricultura con sistemas de riego como los canales.

Hace más de 6000 años aparecieron en Mesopotamia los primeros núcleos urbanos.

## Arquitectura civil

### Templo

La aparición de estas culturas agrarias obligó a combinar el fervor religioso con la exaltación real. A las deidades terrestres se unieron otras de carácter celestial relacionadas con la observación y estudio de los cielos, esenciales para la elaboración de los calendarios agrícolas. Con la religión surgió un fuerte poder político, imprescindible para la organización del campo y el gobierno de las ciudades. En algunas zonas como Sumer, los propios sacerdotes eran también los gobernantes; es decir, encarnaban los dos pilares fundamentales de las culturas mesopotámicas

Para construir la casa de los dioses o la morada de los soberanos, en una zona donde la piedra escaseaba, se utilizó un nuevo tipo de material: el ladrillo, que ayudó a superar las dificultades técnicas de la construcción con grandes piedras, propia de la arquitectura megalítica. El ladrillo crudo o sin cocer (adobe) fue el más usado, mientras que el auténtico ladrillo cocido solía usarse en el revestimiento exterior de los edificios, más expuesto al deterioro por las inclemencias del clima; en ocasiones, se le

| Civilizaciones en Mesopotamia | |
|---|---|
| **Sumerios** | • Aparecieron en la región de Sumer, al sur, donde a partir del año 5000 a.C., se fue desarrollando una serie de ciudades-Estado gobernadas por un único rey. |
| **Acadios** | • Invadieron a los sumerios y establecieron un imperio que se prolongó desde el año 2300 a.C. hasta el 2200 a.C. |
| **Babilonios** | • La ciudad caldea de Babilonia se impuso a las demás, consiguiendo que se creara el Primer Imperio Babilónico, que se prolongaría desde 1900 hasta 1600 a.C. Su fundador y rey más significativo fue Hammurabi, que hizo recopilar y grabar las leyes de esta civilización en una estela de piedra que ha llegado hasta nuestros días. |
| **Asirios** | • Pueblo establecido hacia el año 1800 a.C. Fundó en la alta Mesopotamia un imperio que perduraría hasta el año 612 a.C. |

unía con betún. Los elementos constructivos de uso común en la época eran gruesos muros de carga, arcos de medio punto, sistemas adintelados y bóvedas como cubiertas.

En la tipología de edificios destaca el templo que los sumerios denominaban **eanna** o "casa del cielo". Del templo dependían los campesinos, que pagaban un impuesto para su mantenimiento. Uno de los más antiguos era el dedicado a la diosa Inanna de Uruk (época de Uruk, 3700-2900 a.C.), interesante por su rareza constructiva, ya que combina el ladrillo con la piedra caliza, inexistente en la zona, y por su estructura, que nos indica cómo eran estos templos: una planta rectangular en la que se inscribe un espacio en forma de *T*; es decir, una gran nave longitudinal terminada en otra más corta y transversal. Pero quizás la tipología más conocida sea la del templo-torre, denominado **zigurat**, construcción compuesta por varias terrazas superpuestas, en cuya cima se eleva el templo.

## Zigurat de Ur

El zigurat de Ur se erigió en la época neosumeria (2150-2015 a.C.) sobre una planta de 60 m de lado por 45 de ancho, con una altura estimada, pues en la actualidad está parcialmente arruinado, en 21 m dispuestos en tres pisos. Como material, se usó el adobe para rellenar los volúmenes internos, mientras los paramentos murales estaban constituidos por una gruesa capa (más de 2 m) de ladrillos cocidos unidos con asfalto. Su diseño se estructura en un conjunto de terrazas con los muros en talud potenciados por anchos contrafuertes. Grandes rampas escalonadas daban acceso a la puerta, a través de la cual se ascendería por el interior del recinto hasta el tercer nivel, donde se levantaba el templo, de planta cuadrangular.

El zigurat es una construcción escalonada, generalmente de siete pisos (los cinco primeros dedicados a los cinco planetas conocidos y los otros a la Luna y el Sol). En el último escalón se encontraba un templete en el que se guardaba la estatua de la divinidad.

El **zigurat** es, pues, sólo un procedimiento para acercar el templo al cielo. En cuanto a su finalidad, se ha aludido a razones prácticas, como la observación astronómica, pero su senti-

**ZIGURAT DE UR**









**Sumeria, Mesopotamia (hoy Irak).**
2150-2015 a.C. Época neosumeria.

El zigurat es el edificio típico de la arquitectura mesopotámica. Fue desarrollado inicialmente por los sumerios y posteriormente seguido por los babilonios y los asirios. Se le ha definido como una torre escalonada pues consta de varias plataformas superpuestas unidas mediante escaleras o rampas. En la parte superior se encontraba el templo destinado a contener la estatua del dios a quien estuviese dedicado el templo. El material constructivo usado, dada la escasez de piedra y madera en Mesopotamia, fue el ladrillo de adobe cosido al sol lo que daba como resultado la aparición de grandes masas arquitectónicas caracterizadas por sus muros y contrafuertes con entrantes y salientes. Respecto a su uso, además de ser un santuario, el zigurat era un edificio administrativo pues los sacerdotes recaudaban el tributo del lugar. Finalmente, debe decirse que simboliza una montaña sagrada, punto de encuentro entre los hombres y los dioses.

do auténtico, de acuerdo con los textos de la época, es religioso. El interior del templo era habitado ciertas noches por una sacerdotisa o hieródula, cuyo único mobiliario consistía en un lecho y una mesa. Esperaba que Marduk, supremo dios mesopotámico, descendiera de los cielos para yacer con ella. En este sentido, **la morada de Marduk**, como se le llama en los textos, elevada sobre la tierra, aislaba a la escogida del resto de los mortales, a la vez que acortaba la distancia con su dios.

## Palacio

Si los sumerios se caracterizaron por el espíritu religioso de sus sacerdotes-gobernadores, o *patesis*, las demás culturas de la zona, sin olvidar las devociones sagradas, imprimieron una impronta más belicosa a sus asuntos, pues realzaron y distinguieron a sus reyes como representantes de los dioses, pero también como invencibles guerreros que defendían a sus pueblos. En esta línea de pensamiento se inscribe la arquitectura civil, centrada principalmente en la ciudad, rodeada por una muralla, como en el plano de Dar Sharrukín (Khorsabad), edificada por Sargón II (721-705 a.C.; época asiria). La grandeza política y la perfección geométrica se plasman en un cuadrado de casi 2 km de lado, salpicado de torreones-puerta, y formado por una muralla con cientos de contrafuertes que proporcionan un plano dentado de la misma. En su parte norte se hallaba la ciudadela y, entre ella, en un lugar preferente, el palacio del soberano. Esta disposición fundía fortificación, ciudad y residencia real.

## Muralla

Las murallas rodeaban y protegían las ciudades con torres de defensa y grandes puertas fortificadas. La ciudad de Babilonia estaba rodeada por una de estas murallas, que tenía ocho puertas, de las cuales se conserva sólo la *Puerta de Isthar*.

### Puertas de Ishtar de Babilonia, siglo IV a.C.

Los templos estaban dentro de las ciudades. Posiblemente el caso más significativo sea Babilonia (época neobabilónica, 625-539 a.C.), ciudad hoy totalmente arruinada de la que se conservan unas puertas cerámicas, las de Ishtar (siglo VI a.C.), con una muralla de características similares a la de Khorsabad.

Según el historiador griego Heródoto (Libro 1, 37), disponía de un foso exterior paralelo a las murallas y por el centro la atravesaba el río Éufrates; las casas eran de tres o cuatro pisos y su plano estaba diseñado en cuadrícula, aunque esto no ha sido enteramente confirmado por las excavaciones. Aunque este autor exagera algunos datos, es muy interesante su descripción de materiales como los ladrillos cocidos y el asfalto, o la situación del palacio real y el zigurat de forma cónica, del que, señala, poseía un templo en la cima.



Puertas de Ishtar de Babilonia.

Es precisamente en ese zigurat en el que parece inspirarse la Biblia para el relato de la torre de Babel y constata en forma documental su construcción. Éste aparece en los textos mencionado como *Etemenanki*, "casa fundamento del cielo y de la tierra". Por otra parte, según una tablilla conservada en el Museo del Louvre, la altura de la torre de Babilonia era de unos 90 m, con lo cual sería vista a gran distancia y constituía así un símbolo tanto del poder religioso como del civil. Las excavaciones arqueológicas han rescatado la magnífica placa cerámica del frontis del salón del trono del palacio real que, junto con las mencionadas puertas, suponen los ejemplos más esplendorosos de la desaparecida ciudad.

# Escultura

Las esculturas se realizaban sobre todo en piedra, aunque en algunos casos se empleó también el metal. El escenario fundamental se encuentra en los muros de los palacios.

La escultura mesopotámica evolucionó a partir de las primeras estatuas votivas o retratos que los fieles dejaban en el templo como testimonio de su devoción hacia la divinidad, como la estatua del rey Gudea de Lagash.

De la época de Babilonia puede destacarse la creación del *Código de Hammurabi*, un documento grabado en un cilindro de piedra negra, en cuya parte superior se representa en relieve al rey, de pie ante el dios del Sol, Shamash.

De la época de los asirios son muy representativos los bajorrelieves que, con temas eminentemente guerreros, decoraban las paredes de los palacios. Un buen ejemplo lo constituyen los relieves de Asurbanipal II.

Otras obras muy representativas de la escultura mesopotámica son las estatuas de toros alados, figuras mitológicas que flanqueaban las entradas de los palacios.

## Información relevante

- La civilización aparece con el nacimiento de las primeras ciudades, que constituyeron importantes centros económicos y administrativos.
- La aparición de estas culturas agrarias obligó a combinar el fervor religioso con la exaltación del poder del rey.
- Para la organización de estas ciudades surgió un importante poder político representado en la figura del patesi.
- Las primeras muestras de escritura aparecen en el cuarto milenio a.C., en la región de Sumeria.
- Esta escritura servía para llevar a cabo la contabilidad y la administración de estos primeros núcleos urbanos.



Estela de Naram-Sin.

## Escultura de bulto redondo

La escultura propiamente dicha o de bulto redondo nace en los primeros estadios de la civilización mesopotámica. Entronca con una tradición creada desde la prehistoria, pero abandona su carácter votivo para constituirse en verdadera imagen del poder. Entre las primeras creaciones se encuentran algunas obras clave del arte sumerio, como el administrador **Ebih il de Mari** (época sumeria, 2900-2330 a.C.), o las numerosas representaciones en diorita del patesi **Gudea de Lagash** (época neosumeria, 2150-2015 a.C.), significativas de la exaltación del príncipe-sacerdote. Uno de los ejemplares decapitados que alberga el Louvre nos lo muestra en actitud sedente, sosteniendo sobre sus rodillas el plano de un templo, pues no en vano estos gobernantes se caracterizaron por su fiebre constructiva religiosa. Los textos grabados sobre su túnica aluden a la construcción y están relacionados con el Himno al templo Eninnu, conservado en dos cilindros de arcilla en el mismo museo.

Gudea de Lagash.

Frente a los piadosos sumerios se alzaron los belicosos acadios, cuyas imágenes los reproducen como fieros guerreros defensores de sus pueblos. Es el caso de la cabeza de Naram-Sin (época acadia, 2330-2150 a.C.) creada en bronce, lo que nos indica su conocimiento de las técnicas de fundición. Al parecer, llevaba incrustaciones de piedras preciosas. Ya desde la antigüedad partes de la pieza fueron mutiladas cuando se le arrancaron estas joyas. No obstante, todavía es visible la imagen de un rey de labios prietos y ojos rasgados que muestra un carácter fuerte y vigoroso. Lleva como tocado un gorro ceremonial y su barba es muy decorativista, lo que indica que quizá nos encontramos ante un personaje poco común, de porte regio.



## Escultura de historia en relieve

Los relieves mesopotámicos poseían un carácter narrativo, es decir, fueron pensados para contar ciertos acontecimientos, tanto a sus ciudadanos presentes como a los futuros. En ellos aparecen representadas guerras, trabajos o acciones de los reyes, tal y como muestran cuatro importantes estelas en el Museo del Louvre, a saber, las de Eannatum, Urnanshe, Naram-Sin y Hammurabi.

En las dos primeras, las más antiguas, el tratamiento de las figuras es más tosco y los convencionalismos, más acentuados. Fueron realizadas con el sistema de perspectiva torcida, consistente en la colocación del cuerpo de frente y la cabeza y los pies de perfil. Carece de profundidad, pues no hay plasmados paisajes ni arquitecturas, y el fondo está ocupado por grafías, como ocurre en la estela de Urnanshe. Por otro lado, el orden de la narración se basa en registros: bandas donde se colocan filas de figuras en un mismo plano. En la estela de Eannatum de Lagash o Estela de los buitres (época sumeria, 2900-2330 a.C.), podemos ver relatada en el anverso la victoria del rey sobre la ciudad de Umma, y en el reverso, al dios Ninguirsu castigando a los enemigos. La de Urnanshe, del mismo periodo, muestra en el registro superior a este rey de Lagash como constructor mientras que el inferior relata la escena de un simposium.

La estela de Naram-Sin (época acadia, 2330-2150 a.C.) posee una forma de ejecución mucho más cuidada; el modelado anatómico está mejor logrado, con mayor rigor en las proporciones y una disposición de los personajes más naturalista; además, se revela aquí una preocupación por la representación espacial, pues el ejército del rey asciende por los senderos de la montaña, y las connotaciones paisajísticas; árboles,


Estela de Urnanshe.

arbustos hasta la cima, donde se aposta el propio Naram-Sin ante dos representaciones solares del dios Shamash. No obstante los avances compositivos, se reproducen esquemas convencionales como la perspectiva torcida y, algo característico de los artes primitivos, el mayor tamaño del rey para hacerlo destacar del grueso de sus soldados. El texto de la estela, bajo el relieve, narra las luchas de los acadios contra los pueblos montañeses de los zagros, quienes cíclicamente saqueaban los valles mesopotámicos.

La estela de Hammurabi (siglo XVIII a.C., época paleobabilónica) contiene el primer código escrito conservado de la historia, grabado sobre diorita y rematado por un relieve del propio rey. Sus figuras poseen un tratamiento similar al caso anterior, pero con un intento de plegado de paños, en la figura de Hammurabi, que le confiere un mayor naturalismo frente al hieratismo del dios; el fondo es plano, pero el dios ante el que se presenta está sentado sobre un trono que experimenta un tipo de falsa perspectiva lineal, pues plasma el frente y el lado en el mismo plano. Hammurabi comparece ante Shamash para pedirle inspiración, quien extiende su báculo hacia él en gesto de concisión. Si bien se localizó en 1905 en Susa, donde había ido a parar víctima de un saqueo, se supone que su emplazamiento original fue el Templo del Sol en Babilonia.

Los **relieves asirios** (época asiria, 1340-612 a.C.), aunque también representativos de escenas guerreras, destacan por el tema preeminente de la caza. Ésta era patrimonio del rey, que la ejercía como símbolo de su poder sobre la naturaleza indómita. Así, podemos verlo en un relieve procedente del palacio de Kalakh, donde aparece *Asurbanipal II* (883-859 a.C.) cazando leones desde un carro, ayudado por su tropa, o en *Asurbanipal y el león*, ambos en el Museo Británico.

Asimismo, surgen las representaciones de gran boato, con desfiles reales, como la de *Asurbanipal en carro*, donde se magnifica su excelsa figura mediante una alta tiara y el cobijo del parasol, que le sirve de alta cúspide simbólica.

## Escultura colosal: los lamassu de Khorsabad

Una mención especial merece la escultura monumental desarrollada en la época asiria (siglo VIII a.C.). Los **lamassu** son toros alados con cabeza humana de grandes proporciones. Algunos de los lamassu dan la impresión de tener cinco patas: contemplados de perfil, se ven las dos delanteras, las dos traseras y otra en el centro; esto es producto de una síntesis visual que conduce al artista a presentar el mayor número posible de elementos visibles. El rostro, humano, es de gran severidad; ornado con barba y peinado ceremonial, se cubre con un alto gorro que potencia todavía más su enorme altura. Los lamassu de Persépolis (siglo V a.C.) son de características similares, pero con cuatro patas.

Los lamassu se colocaban a manera de guardianes de puertas y entradas y combinaban la ferocidad de su cuerpo animal con un rostro humano. Los toros ocupaban un lugar preferente en la mitología mesopotámica como símbolos de la fuerza.

## Artes decorativas

Además de las denominadas "grandes artes", a partir del uso de los más variados materiales y técnicas, el mundo mesopotámico conoció un fértil cultivo de las artes decorativas. Sus artistas no repararon en el manejo de metales preciosos, como ocurre en el periodo sumerio (2900-2330 a.C.), al que pertenece el casco de Meskalamdug, trabajo repujado sobre oro que imita un tocado ritual depositado sobre la cabellera lateral con rizos decorativistas del personaje. El arpa de Ur, por su parte, remata con una cabeza dorada de toro elaborada con taracea de madera, conchas y piedras preciosas. En la misma época se ha fechado el estandarte real de Ur; una pequeña placa de 42 × 27 cm ejecutada con taracea de concha y caliza. Sobre lapislázuli, posee escenas de guerra y de simposium relatadas en registros, así como personajes al estilo de los impresos en las estelas de Eannatum y Urnanshe.

Otro apartado en las labores artísticas es la glíptica, o arte de los sellos que, por su forma cilíndrica, repetían sus motivos *ad infinitum* sobre las tabli-


Lamassu en Khorsabad.

llas de arcilla. Precisamente, este sistema influyó en los grandes asuntos decorativos de los frisos, con temática idénticamente repetida y que expresaban el sentido oriental de lo infinito.

Los frisos solían decorar muros externos, puertas o salones a partir de una técnica experimental en la zona: la cerámica vidriada.

La **cerámica vidriada** consiste en la aplicación, sobre la cara externa de un ladrillo, de óxidos que, una vez cristalizados en el horno, proporcionan intensos colores de transparencia vítrea; de ese modo, a su impactante efecto estético, unían la impermeabilización del muro y su protección frente a los agentes climáticos. Numerosos edificios emplearon ese sistema decorativo, como las Puertas de Ishtar de Babilonia (siglo VI a.C.), que poseían su frente ornamentado con animales en relieve, realizados con ladrillos salientes; estos animales, rítmicamente repetidos, poseían un simbolismo religioso: el toro era el dios Adad y el grifo, Marduk. El salón del trono de la misma ciudad tenía también una decoración cerámica, de la que se ha conservado una placa de 12.40 m de altura que representa leones y una interpretación del hom o árbol de la vida, todo ello enmarcado por orlas vegetales. El Palacio de Susa (siglo V a.C.) estuvo decorado con un sistema similar.



El casco de Meskalamdug.

## El arte en Persia

El pueblo persa, asentado en las llanuras iranies, recibió gran influencia de las aportaciones artísticas que se habían gestado en la zona de Mesopotamia. En Persia se practicaba el **mazdeísmo**, religión que se fundamentaba en la existencia de dos divinidades de signo contrario, el Bien y el Mal. El dios al que se adoraba era Ahura-Mazda, simbolizado a través del fuego.

### Arquitectura persa

Los edificios más significativos son los palacios y las tumbas.

El palacio más importante que se conserva es el de Persépolis, edificado entre los siglos VI y V a.C. Entre sus características principales se cuentan:

- Posee planta cuadrada.
- Se levanta sobre una plataforma a la que se accede por una doble rampa.
- El acceso al edificio aparece flanqueado por dos toros alados de influencia asiria.
- En su interior había una gran sala con cien columnas con capiteles en forma de toros y leones, que sostenían una cubierta de madera. Esta sala se denominaba Apadana y era el lugar en el que el rey recibía a los mandatarios de otros lugares.
- Las dependencias del palacio se organizaban en torno a un gran patio cuadrado.
- Todo el palacio estaba decorado con ricos relieves.

Los persas construyeron también tumbas, como la del rey Ciro en Pasargada, que se erigía sobre una estructura escalonada y presentaba una cubierta a dos aguas.

### Artes plásticas persas

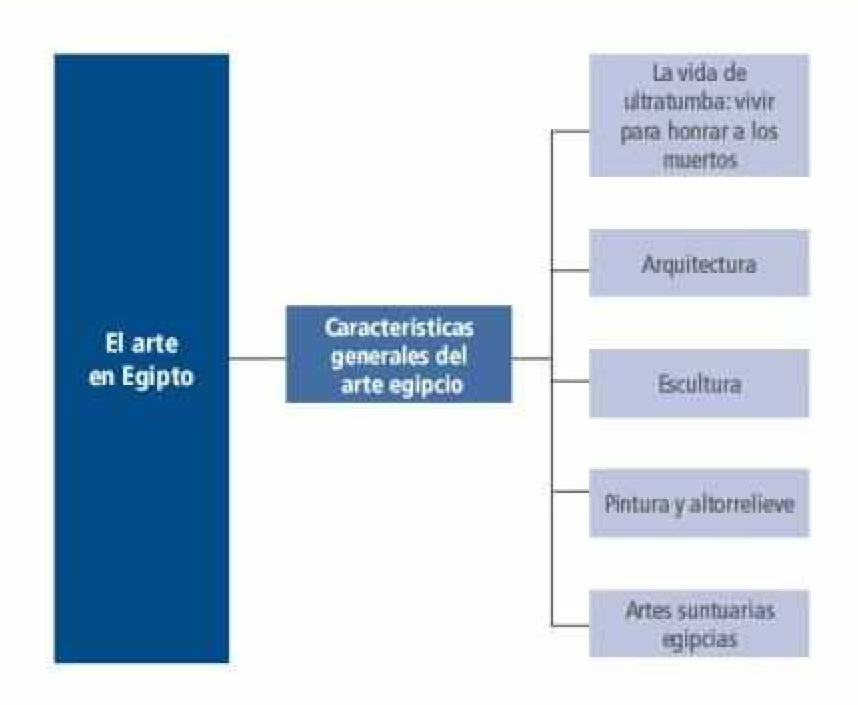
Se conservan restos de relieves que decoraban las superficies de palacios como el de Persépolis o el de Susa. Estos relieves se realizaban con ladrillos vidriados en los que se representaba a los lanceros y arqueros persas que formaban parte de la guardia real; también, aparecen animales fantásticos relacionados con sus supersticiones o creencias.



El palacio de Persépolis.

# CAPÍTULO 6

## El arte en Egipto






Escultura de ibis. Bronce y madera, ca. 664 a.C. al 525 a.C. 26a. dinastía. Egipto.

**Egipto representa uno de los mejores ejemplos de cómo la sociedad, con sus creencias y temores, ha sido plasmada a través del arte. La vida ultraterrenal es uno de los principales elementos en cada una de las manifestaciones artísticas egipcias. Pero no sólo los intereses culturales influyeron en el devenir artístico, el entorno también lo condicionó: la abundancia de piedra y su cómodo traslado por el Nilo facilitaron la construcción y la estatuaria.**




## Características generales del arte egipcio

Sin el Nilo, Egipto no hubiera podido ser la cuna y el escenario de una de las civilizaciones más importantes de la historia. Se desarrolló hace más de 3000 años en un inmenso oasis que se extiende a lo largo de 2000 kilómetros.

La figura del faraón y sus creencias sobre la vida más allá de la muerte condicionaban la mayoría de los acontecimientos cotidianos de este pueblo. Los egipcios nos han hecho llegar su visión del mundo a través de su arte, marcado por un alto grado de originalidad, materializado en obras de arquitectura, escultura y pintura.

La pirámide, **la tumba del faraón**, es su construcción más representativa. Su forma apuntada, su enorme tamaño y su gran elevación la hacían visible desde muy lejos, lo que le permitió convertirse en símbolo del poder político y religioso de sus regentes.

### La vida de ultratumba: vivir para honrar a los muertos

Todas las expresiones artísticas son deudoras en mayor o menor medida de su sociedad, pero esta idea quizás cobra una especial relevancia en el caso de Egipto, pues su arte se vio condicionado por toda una serie de factores que van desde lo religioso, hasta lo social y ambiental.

El antiguo Egipto se constituyó en una teocracia cuya cabeza era el faraón, hijo de Ra, convertido así en un verdadero dios viviente, en torno al cual giraba la mayor parte de la producción artística.

Sin duda, dentro de las creencias religiosas egipcias, una de las más determinantes para el desarrollo artístico fue la de la vida de ultratumba. Para poder iniciar el viaje al "más allá", los dos principios constitutivos del ser humano, el *ba* —reflejo inmaterial o alma— y el *ka* —fuerza vital— debían permanecer unidos. Este requisito se cumplía mediante la momificación del propio cuerpo y la elaboración de una estatua del mismo o doble del difunto, que tenían que guardarse inseparablemente unidos en un mismo espacio. Cumplido el rito, el difunto podía subir a la barca del Sol-Ra y, al ponerse el ocaso, descender al mundo inferior, pues creían que la Tierra era plana y el sol pasaba por debajo —mundo de ultratumba— para volver a salir. En este mundo inferior, el difunto se presentaba ante el Tribunal de Osiris, donde se procedía a la psicostasis o peso de su alma.

El complicado ritual de momificación, talla de estatuas y construcciones funerarias para albergar los cuerpos estuvo reservado, al menos al principio, sólo a los faraones, quienes movilizaban los recursos del Estado para tan sagrado fin. Esto explica que las obras faraónicas de mayor trascendencia se construyeran durante las épocas de esplendor, como son los imperios antiguo, medio y nuevo, cuando Egipto traspasa sus fronteras y, conquistando otros pueblos, afluye gran riqueza económica y humana (prisioneros de guerra).

Otros condicionantes sociales fueron la esclavitud y la servidumbre. Los prisioneros de guerra se convertían en esclavos, al igual que los ciudadanos condenados por la comisión de un delito, sirviendo para todo tipo de labores, desde la construcción hasta el trabajo en canteras y minas. En ese sentido, resulta de

## Información relevante

Hubo tres puntos fundamentales en la cultura egipcia.

| Religioso | Social | Geográfico |
|---|---|---|
| • Sistema teocrático en cuya cabeza estaba el faraón, un descendiente directo del dios Ra.<br>• Importancia de la vida de ultratumba. | • La esclavitud.<br>• Los campesinos constituían la base de su economía, esencialmente agraria. | • El Nilo era su principal vía de comunicación y fuente de recursos, agrícolas y ganaderos.<br>• Abundancia de piedra como base de sus construcciones.<br>• Importancia de la flora local como fuente de inspiración artística. |

interés el fragmento de un texto de Diodoro de Sicilia que decía: "En el límite entre Egipto y la vecina Etiopía, existe un lugar donde hay muchas y grandes minas [...]. Los reyes de Egipto envían a los criminales condenados y a los prisioneros de guerra [...]". Pero el trabajo de los esclavos, de los cuales desconocemos su número, se veía complementado con el de los siervos, que eran la gran mayoría de los campesinos (denominados felláh) que servían en los templos de los dioses. Así, en virtud de los derechos señoriales del faraón, éste podía movilizarlos para hacer frente a las cotidianas tareas constructivas . De ese modo actuó Keops para la construcción de su gran pirámide. De acuerdo con un texto de Heródoto: "Keops [...] ordenó a todos los egipcios que trabajasen para él [...]. Trabajaban permanentemente en turnos de cien mil hombres, a razón de tres meses cada uno".

Asimismo, el entorno físico también condicionó el devenir artístico. La abundancia de piedra y su cómodo traslado por el Nilo facilitaron la construcción y la estatuaria. Además, la flora local aportó su impronta: las salas hipóstilas parecen estar inspiradas en los bosques de palmeras u oasis, y las plantas de la región —loto, papiro— impusieron sus modos decorativos en los capiteles de los templos.

### CRONOLOGÍA DEL ARTE EGIPCIO

| | |
|---|---|
| PERIODO TINITA | Dinastías I y II (2955 a.C. a 2635 a.C.). Su denominación se debe a que se cree que la capital del imperio estaba situada entonces en Tinis. |
| IMPERIO ANTIGUO | Comprende las dinastías III a VI (2635 a.C. a 2154 a.C.). Construcción de las pirámides de Guiza. |
| IMPERIO MEDIO | Coincide con un momento de máxima agitación política. Dinastías VII a XVII (2155 a.C. a 1524 a.C.). |
| IMPERIO NUEVO | Dinastías XVIII a XX (1554 a.C. a 1080 a.C.). Conquistas de los tutmósidas y ramésidas. |
| BAJO IMPERIO | Dinastías XXI a XXXI (1080 a.C. a 332 a.C.). Egipto sufre la invasión griega y romana, lo que provoca cambios en su arte. |



Vista de las pirámides de Guiza.

## Arquitectura

En la arquitectura, utilizaron como material la piedra trabajada en forma de grandes sillares cortados geométricamente gracias a los conocimientos matemáticos que poseían.

Su sistema arquitectónico fue adintelado, lo que dio como resultado una arquitectura de líneas rectas y formas angulosas.

Los elementos arquitectónicos básicos fueron los muros en talud y las columnas con capiteles variados:

- **Palmiformes**. En forma de palmera.
- **Papiriformes**. Con forma de papiro.
- **Lotiformes**. Es decir, en forma de flor o loto.
- **Hatóricos**. Como la cabeza de la diosa Hathor.

Los motivos decorativos fundamentales fueron símbolos religiosos, escritura jeroglífica y escenas de la vida cotidiana.



Pirámide de Zoser.

## Mastaba

La primera forma arquitectónica con fines mortuorios fue la **mastaba**, constituida por un tronco de pirámide o cuadrado con muros en talud, y que supone una evolución de las primitivas tumbas en túmulo. Las primeras mastabas se realizaron en ladrillo, que luego fueron sustituidas por sillares perfectamente escuadrados, alcanzando su máximo desarrollo en la época tinita (3100-2682 a.C.) y en el Imperio Antiguo (2686-2181 a.C.), siendo utilizadas en primer lugar por los faraones y después por los altos dignatarios.

En estas tumbas, la momia del difunto se disponía en un pozo excavado bajo la construcción, donde se hallaba la cámara mortuoria; otra estancia, el serdab, habilitada dentro de la edificación, contenía el doble del difunto, junto a diversas estatuillas y símbolos funerarios. Al exterior, se abría la capilla de las ofrendas, donde se efectuaban los cultos de atención al difunto. Las mastabas solían agruparse en conjuntos, dispuestos de manera geométrica formando calles, lo que daba lugar a auténticas ciudades de los muertos o necrópolis.

## Pirámide

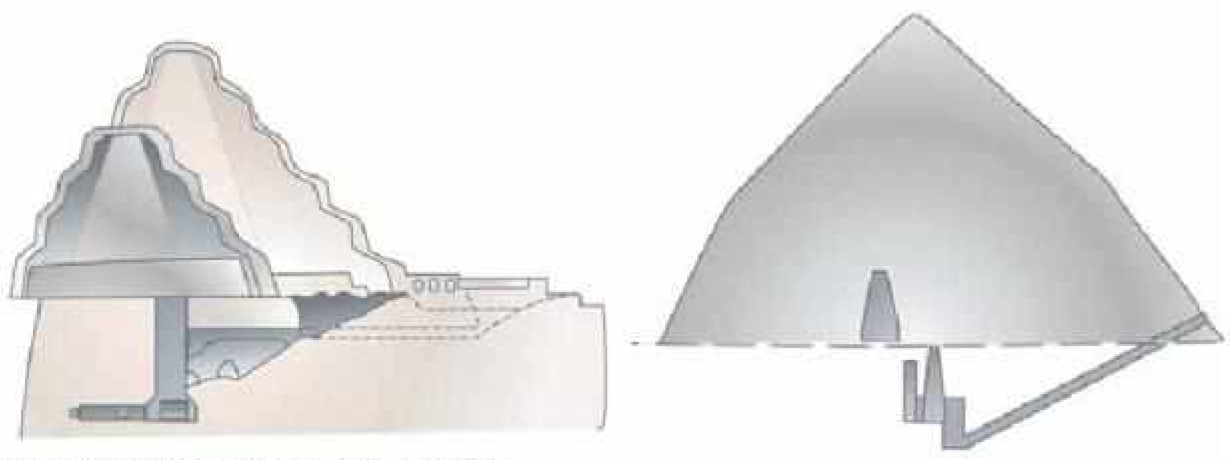
La **pirámide** será la principal forma de enterramiento real durante el Imperio Antiguo (2686-2181 a.C.). La perfecta ejecución de la obra y la grandiosidad de sus proporciones —las mayores sobrepasan los 100 metros de altura— impresionaban al visitante con el vértigo de su altura. Se empleó la piedra como material, trabajada en grandes sillares asentados con tal virtuosismo técnico que no dejaban fisuras en sus uniones. Este complicado sistema constructivo ha despertado la incógnita sobre su realización, todavía no resuelta por la investigación arqueológica actual. No obstante, se supone que recurrieron a la fuerza humana y animal para el movimiento de las piezas pétreas, así como a barcazas, trineos y rodillos para su transporte, pues durante el Imperio Antiguo aún se desconocía la rueda. Para la construcción en sí, se haría uso de primitivas máquinas elevadoras y de rampas.

La tipología piramidal no es sino una evolución de la mastaba que prolonga sus aristas hasta confluir en un vértice. De ese modo, sus estancias esenciales son las mismas (cámara mortuoria, serdab y capilla de ofrendas), aunque su disposición interna sea más compleja, compuesta por largos corredores con trampas para evitar la profanación del rito de ultratumba. Estos edificios estaban precedidos por templos funerarios, dedicados al culto del difunto.

La pirámide es, por excelencia, la tumba del soberano, de ahí que se revista de un simbolismo especial. En primer lugar, se ha comprobado que algunas fueron concebidas bajo artificios numéricos, como es el caso de la de Keops, que recoge ciertas medidas astronómicas. Además, las cuatro aristas que provienen del vértice simbolizan los rayos del Sol-Ra, protegiendo a su hijo el faraón. Por último, su forma apuntada y su gran elevación las hacía visibles desde lejos, conformando el símbolo del poder político, plasmado en la magnificencia constructiva del rey.

Es a partir de la dinastía III cuando los reyes deciden sustituir la mastaba por la pirámide; en concreto, este cambio parece ser obra de Tosortro (Zoser), quien levantó la pirámide escalonada de Sáqqara a través de su primer ministro y arquitecto Imhothep. Huni se cree que comenzó la falsa pirámide de Meidum, terminada, ya en la Dinastía IV, por Snefru, y al que también se le atribuye la construcción de dos pirámides en Dashour, al sur de Saqqara: la pirámide romboidal y la pirámide roja, de 105 y 104 m

La gran esfinge de Gizah.



Corte de pirámides de Zoser: pirámide escalonada y pirámide roja.

respectivamente. Pero, sin lugar a dudas, los casos más representativos son los de las pirámides de Guiza, levantadas por los reyes conocidos como "grandes constructores de pirámides" de la dinastía IV. Se trata de tres edificaciones con sus respectivos templos funerarios, entre las que despunta **la Gran Pirámide**, erigida por Quéope (Keops), con 146 m de altura y caracterizada por la situación de la cámara mortuoria, colocada en este caso en el interior de la pirámide. Las dos pirámides restantes corresponden una a Kefrén, con 143 m de altura y acompañada por la famosa esfinge que representa al propio faraón junto con su templo funerario, y la otra, a Micerinos, con una altura menor de 65 metros.

La arquitectura funeraria en el imperio medio (2040-1786 a.C.) tiene su representante más importante en el templo funerario de Mentuhotep II (quinto faraón de la dinastía XI). Su estructura se asentaba, junto a la montaña, en dos terrazas superpuestas y apeadas sobre pilares; todo ello, al parecer, se remataba con una pirámide de proporciones reducidas. A continuación y hacia la montaña, se hallaba un patio porticado, y excavadas en la roca, una sala hipóstila y las estancias mortuorias del faraón. Estamos, pues, ante una arquitectura de transición entre las formas piramidales antiguas y los templos y speos que se desarrollaron en el Imperio Nuevo.

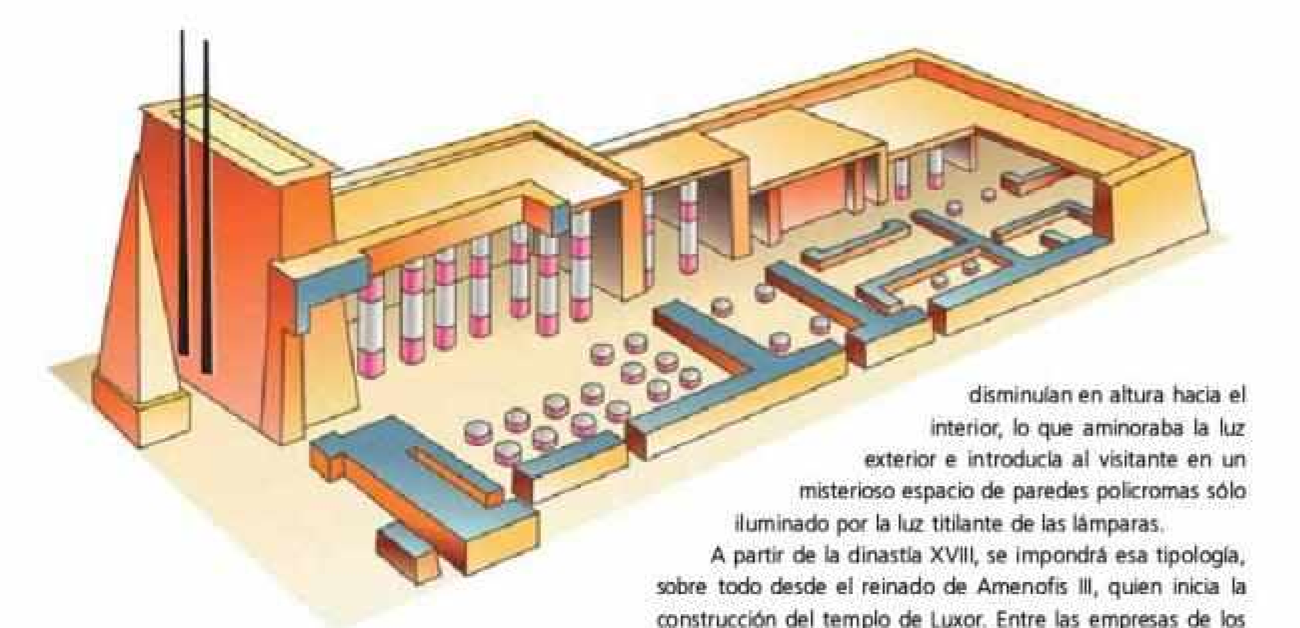
Durante el Imperio Nuevo (1552-1069 a.C.) el tipo funerario más extendido fue el **speo** o **hipogeo** (que en griego significa debajo de la tierra), construcción, como su propio nombre lo indica, excavada dentro de una montaña con una disposición interna que trasponía, en cierto modo, las estancias de las pirámides. Se trata de una arquitectura totalmente adintelada que utiliza, en ocasiones, el pilar como soporte; sus estancias daban la impresión de hallarse en un verdadero edificio con sus muros decorados con pinturas y relieves.

Estas tumbas alcanzaron gran difusión durante las dinastías XVIII y XIX. En la XVIII, se registra el hipogeo de la reina Hatshepsut, precedido de un templo funerario, y contiguo al de Mentuhotep en el que se supone que se inspira. En la XIX dinastía destaca como monumento principal el speo de Abú Simbel o templo funerario de Ramsés II, al que se accede por un gran muro en talud, a modo de pilono, en cuyo centro se localiza la puerta flanqueada por cuatro colosales estatuas. En el interior, se abre una sala hipóstila con pilares que representan a Osiris y un gran pasillo que sirve de eje longitudinal en torno al cual se disponen las diferentes estancias. Al final del mismo, estaba una estatua del faraón, que recibía un rayo de luz en la frente determinados días del año, efecto claramente relacionado con el simbolismo solar. El monumento en cuestión tuvo que ser desmontado y elevado para la construcción de la presa de Assuán. Próximo a éste, Ramsés II erigió otro hipogeo de menor tamaño para su esposa Nefertari.

## Templo e hipogeo

El templo, junto con el hipogeo, constituyen las tipologías arquitectónicas más representativas del Imperio Nuevo. El templo religioso por excelencia no tiene ya una función funeraria sino sólo de devoción, es decir, albergar la figura de un dios y servir de receptáculo para los ritos en su honor. La religión politeísta egipcia, con su numeroso panteón, extendió sus creencias por doquier, imponiendo la construcción de templos para su culto a cargo de los cuales estaba la privilegiada clase sacerdotal y cada uno poseía tierras con siervos que sustentaban económicamente sus cuantiosos gastos.

Tipológicamente, el templo egipcio adoptó una planta que se hizo canónica de la dinastía XVIII a la XX. El edificio propiamente dicho se ve antecedido por la avenida de las esfinges, que se apostan en los laterales enmarcando el paso de



Modelo ideal de un templo egipcio.

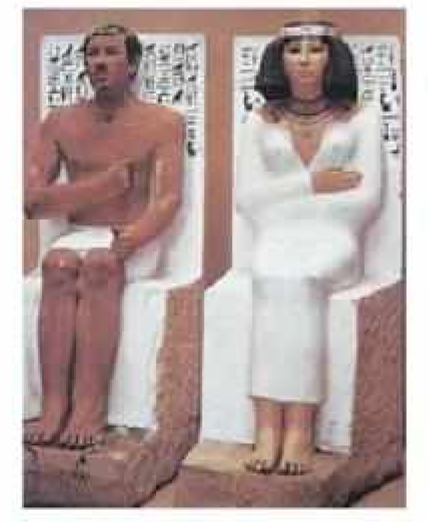
las procesiones. Ésta termina en un obelisco, monolito apuntado y acabado en pirámide en el que se hallan grabados textos alusivos a la advocación del santuario. El edificio en sí sigue la planta rectangular, accediéndose por un lado corto donde se dispone la puerta, colocada entre dos pilonos o torres con los muros en talud. Aunque el número de salas variaba según los casos, todos los templos contaban con tres espacios muy diferenciados: la sala hípetra o patio con pórticos, la sala hipóstila y la cella o naos, lugar reservado a la efigie del dios. Junto a los materiales y elementos arquitrabados característicos de lo egipcio, hay que señalar aquí la amplia utilización de la columna, cuyos capiteles están decorados con base en el entorno, lotiformes, papiriformes, campaniformes u otros motivos, como la diosa Hathor (hathóricos).

Como toda arquitectura religiosa, los templos egipcios trataban de incidir psicológicamente en el visitante para atraerlo a la fe o al temor. En las procesiones, el ambiente se preparaba en la avenida de las esfinges, que indicaba lo sagrado del recorrido, pero la tensión aumentaba al entrar en el templo ante la impresionante altura de sus columnas —algunas sobrepasaban los 20 m—. Los efectos arquitectónicos, decorativos y lumínicos desempeñaban un papel preponderante en ese sentido: las salas disminuían en altura hacia el interior, lo que aminoraba la luz exterior e introducía al visitante en un misterioso espacio de paredes policromas sólo iluminado por la luz titilante de las lámparas.

A partir de la dinastía XVIII, se impondrá esa tipología, sobre todo desde el reinado de Amenofis III, quien inicia la construcción del templo de Luxor. Entre las empresas de los faraones de las dinastías XIX y XX, cabe señalar las obras verificadas en Luxor y Karnak. Seti I y Ramsés II elevaron la sala hipóstila del templo de Karnak.

## Escultura

La escultura egipcia llegó a tener dos modos de expresión un tanto diferentes según se representara a personajes sobrenaturales o a simples mortales. Pocas son las estatuas divinas de entidad llegadas hasta nosotros, ya que muchas fueron elaboradas con ricos materiales como oro, marfil o piedras preciosas, siendo profanadas desde la antigüedad. Sin embargo, también los faraones llegaron a ser considerados como seres sobrenaturales, hijos del Sol-Ra y, por lo tanto, dioses vivientes; de ahí que su tratamiento formal se adapte a esos supuestos, incluso haciéndose extensivos a otros miembros de su familia.



Rahotep y Nofret.

La estatuaria real hizo uso de la piedra como material con el que se esculpían piezas extensas, tal y como ocurre en muchos casos, casi de bulto redondo, pero adheridas a muros o altos tronos, consiguiéndose, así, de manera obligatoria, su contemplación frontal, de modo que sus producciones se convirtieron pronto en un arte estereotipado y lleno de convencionalismos tales como la **ley de la simetría** y la **ley de la frontalidad**.

Por otra parte, el estudio anatómico, aunque proporcionado, no pormenoriza los detalles, produciendo una visión superficial e idealizada del representado. Los paños suelen ser de pliegues escasos y dan una sensación de rigidez en las figuras masculinas, mientras que en las femeninas se adaptan al cuerpo. En cuanto al tratamiento psicológico, sus rostros son inexpresivos, con la vista perdida en el infinito, dando lugar a imágenes distantes, frías, totalmente alejadas de la realidad del espectador. Precisamente su función es presentar al faraón como un dios, como alguien divino, distinto a los vulgares mortales, a ello se debe la ausencia de movimiento, el estatismo, que sugiere atemporalidad y, por consiguiente, eternidad. Aunque el caso del príncipe Rahotep y su esposa es la excepción a las características mencionadas.

Asimismo, en la composición de las representaciones reales, se presentó otro tipo escultórico que plasmaba personajes más "vulgares", lo que no debe interpretarse como una escultura popular, pues, por el contrario, retrataba a altos funcionarios, escribas o administradores, personalidades con rangos muy superiores a la población común. Obras como *El escriba sentado* del Museo del Louvre o *El alcalde del pueblo* del Museo de El Cairo constituyen claros ejemplos de esta tipología. Su rasgo definitorio es la humanización del personaje, que le aporta una importante carga de realismo; y esto puede ser así porque ya no se representa a un ser sobrenatural distinto a los demás, sino a un humano que pretende ser reconocido por su apariencia. Así, cabe recordar que la mayoría de las estatuas poseía un fin funerario y, de acuerdo con la tradición egipcia, el ka del difunto debería ser capaz de reconocerse en sus propias estatuas.

La estatuaria privada empleó como material tanto la piedra como la madera. En el caso del escriba, utiliza la piedra caliza policromada. Aquí se representa a la persona desarrollando su trabajo: sentada con las piernas cruzadas y sosteniendo una tablilla sobre la que el escriba está escribiendo. Pero, sin duda, su mayor acierto es el estudio psicológico que el artista lleva a cabo, mostrándonos al escriba en un momento de ensimismamiento y suma concentración en las palabras que, se supone, le están dictando y que él plasma sobre su tablilla. Por otro lado, el tratamiento anatómico y la policromía contribuyen en gran medida a potenciar su apariencia realista.

Algo similar ocurre con la talla de "el alcalde del pueblo", nombre colocado por los trabajadores de la excavación, aunque en realidad sería un alto funcionario estatal. En este caso, el material es la madera. Aquí, su anatomía de gruesas formas, el rostro ancho y el recurso de los ojos de vidrio le confieren un realismo especial difícilmente imaginable en las estatuas de los faraones. El pie avanzado, aunque característico del arte egipcio, y el brazo en escorzo, rompiendo el plano del cuerpo, dotan a la figura de un incipiente dinamismo. Por último, la excelente captación psicológica y la utilización de la policromía, hoy perdida, enriquecen aún más la impresión de realismo que esta escultura despierta.



*El escriba sentado.*

Entre las principales características de la escultura egipcia se cuentan:

- Básicamente las obras fueron realizadas en piedra, madera o terracota.
- Las figuras fueron concebidas para ser vistas de frente (frontalidad).
- Si el representado es el faraón, la escultura muestra rigidez en expresión y actitudes (hieratismo).
- La representación del cuerpo humano combina la visión de frente y de perfil.
- Los personajes anónimos aparecen de forma más humanizada y realista.
- Para dotar de frontalidad a las esculturas, se esculpían figuras de bulto redondo, generalmente dependientes del bloque originario.
- Los relieves tenían una significación importante ya que aparecen en profusión en muros y columnas.
- Los relieves se realizaban con la técnica de huecograbado y los temas evocaban, generalmente, escenas de la vida cotidiana.

## Tipos de escultura

### Paletas decoradas

Las primeras manifestaciones escultóricas son las paletas decoradas con relieves. Se empleaban para aplicar los ungüentos relacionados con la belleza femenina. Uno de los ejemplos más destacados es la paleta de Narmer.

### Esculturas exentas

Posteriormente surgieron las esculturas exentas, como los escribas sentados de El Cairo o del Louvre. En esta época se inicia el gusto por las pequeñas esculturas que representan acciones de la vida cotidiana: una mujer amasando pan o un labrador con su azadón.

### Estatuas cubo

En el Imperio Medio aparecen las estatuas cubo realizadas en piedras duras. Un ejemplo de estatua cubo conservado hasta nuestros días es la estatua de Mentuhotep.

### Representaciones naturalistas

En el Imperio Nuevo, la escultura tiene su más significativo desarrollo, que fue especialmente notorio en el reinado de Akenaton, de la dinastía XVIII. Se deja a un lado la idealización, se hacen representaciones de carácter naturalista e incluso se llegan a representar defectos físicos, como el vientre hinchado del emperador. El busto de Nefertiti se caracteriza por su gran realismo.

## Pintura y altorrelieve

A pesar de que existen bajorrelieves exentos, como la paleta del rey Narmer (época tinita, I dinastía) o situados en el interior de los templos, gran parte de ellos, junto con la pintura, supusieron la decoración más abundante desplegada en las mastabas e hipogeos.

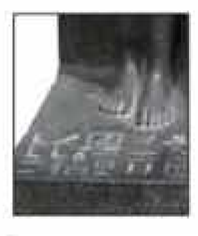
El relieve egipcio posee poco bulto, de ahí su denominación de bajorrelieve, y por lo general, estaba policromado, de tal modo que casi parecen pinturas cuyas figuras sobresalen ligeramente del fondo, como bien podemos observar en el caso de los existentes en la mastaba de Ti (Imperio Antiguo, V dinastía).

La pintura egipcia se valió de una técnica mixta para la ejecución de sus murales, consistente en el uso del fresco en primer término, para luego ser repasado con temple. Los recursos expresivos utilizados por el relieve son similares a los que se emplearon en la pintura y están relacionados con estereotipos y convencionalismos. Esto supuso la formación de un arte rígido que experimentó muy pocos cambios en su larga trayectoria.

En la pintura egipcia predomina el dibujo sobre el color, por lo que las figuras se caracterizan mediante líneas –contornos y dintornos–, creando zonas posteriormente coloreadas con tintas planas;

**LA TRÍADA DE MICERINOS**









**Alto relieve escultórico, ca. 2530-2500 a.C.**
Museo Egipcio, El Cairo, Egipto.

La Tríada de Micerinos ejemplifica la escultura del Antiguo Imperio egipcio. La imagen representa al faraón, quien aparece acompañado por las diosas Hathor, que se identifica por la cornamenta sobre su cabeza, y una diosa local relacionada con el nomo de Kynópolis (perro negro) perteneciente al Antiguo Egipto. El material usado para su elaboración fue el esquisto, una piedra oscura de mucha dureza. En la composición predomina la frontalidad como estrategia explicativa, pues el espectador observa las acciones del faraón y las diosas. El sentido de la escultura se encuentra en reafirmar la realeza del faraón al encontrarse acompañado por la diosa Hathor, símbolo de los dioses protectores del faraón, y de la diosa del nomo que representa la fertilidad de la tierra de Egipto y de sus diferentes provincias.



Pintura de la tumba de Ramsés I.

es decir, sin degradación tonal. Las figuras suelen situarse siguiendo un convencionalismo en su disposición de forma que el cuerpo permanece de frente, mientras la cabeza y las piernas se colocan de perfil. El espacio y, por tanto, la profundidad, no existen y las figuras se presentan en un solo plano, si bien se usa el primitivo recurso de la repetición del perfil, sugiriendo la superposición de una figura sobre otra para intentar crear la sensación de que existen varios planos de profundidad. Precisamente para suplir la falta de espacio y dotar de mayor flexibilidad a la composición, las escenas se estructuran por registros, bandas con filas de personajes en un solo plano.

El movimiento es muy limitado; sin embargo, se observa un tratamiento formal distinto según los temas: los personajes sagrados se atienen más a los estereotipos, mientras las personas comunes muestran una conformación más libre, tanto en el movimiento y naturalidad de las posturas, como en su representación con perfil; no obstante, la ausencia de volumen y profundidad hacen de esos conjuntos plásticos representaciones planas no realistas.

Pintura y relieve poseen una rica iconografía que se desarrolla a partir de una doble temática: imágenes de la vida de ultratumba y escenas de la vida real. Debido a su ubicación en las tumbas, se pretendía dar una muestra de cómo era la vida del difunto en la Tierra y cómo sería en el "más allá". De las primeras, se dan representaciones de siervos y sirvientes efectuando los más variados trabajos, entre los que destacan las tareas agrícolas. Un ejemplo del repertorio iconográfico de ultratumba podemos verlo en las pinturas de la tumba de Ramsés I (Imperio Nuevo, XIX dinastía), como la que representa al difunto entre los dioses Horus y Anubis y la que contiene la barca de Ra, o la que nos muestra la realización de la psicostasis, en la capilla de Menna, escriba de Tutmés IV (Imperio Nuevo, XVIII dinastía).

## CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE LA PINTURA EGIPCIA

- Se realizan en el interior de las tumbas y sobre papiros.
- Usan estereotipos para representar al cuerpo humano: cuerpo de frente; cabeza y piernas de perfil; ojos siempre de frente, mirando al espectador. En estas representaciones se combinan las perspectivas de perfil y de frente.
- Predominio de dibujo y contornos remarcados.
- No se expresa el espacio ni la profundidad.
- Los colores son planos, carentes de graduación y preferentemente hacen uso de gamas cálidas (rojo y amarillo).
- Los personajes se representan jerárquicamente.

Los célebres ánades de Meidum, pintados directamente del yeso, del Museo de El Cairo, o de los relieves de las mastabas de Guiza, Saqqara o de cualquier otra pintura de las tumbas de las dinastías XVIII o XIX, del Imperio Nuevo; la decoración de los muros está dispuesta en registro, en franjas horizontales o frisos que distribuyen, superpuestas unas a otras, todas las escenas representadas. Primero se dibujaban los perfiles que después se rellenaban de colores vivos y planos. En muchos casos, los colores eran simbólicos y fijos; así, la piel de las mujeres se pintaba de color rosa o amarillo y la de los hombres, pardo-rojiza.

## Temas principales

En esas pinturas y relieves se representaron siempre los mismos temas: el mito de Osiris, la barca solar del muerto, la vida de ultratumba, y el Libro de los Muertos, con escenas de labranza y recolección, ofrenda de vituallas al cadáver, recolección del lino, llegada del ganado y cría de ciertos animales, como el ganso y la grulla, y representaciones del banquete fúnebre con músicos y bailarinas, escenas de caza y pesca. Aparece la captura de los pájaros con red en los árboles y la de las aves acuáticas en los estanques, así como la pesca de peces con redes en estanques y reservas de agua. Hoy estamos casi seguros de que la captura con red de los pájaros acuáticos y de los peces significa la aniquilación de los enemigos del difunto, que podrían oponerse a su llegada definitiva al dominio ultraterreno de los bienaventurados. El muerto, de pie sobre la barca que se desliza entre los matorrales de papiros, en ocasiones toma tallos con las manos y los agita para atraer con su ruido a la diosa Hathor, patrona de la necrópolis, que viene en busca del difunto. El difunto va a cazar con *boomerang* los pájaros de las lagunas, quebrando el cuello y las alas de esos patos salvajes con sus manos, patos salvajes que encarnan, también, el espíritu del desorden.

### PINTURA EGIPCIA

**TEMAS**
- La vida del faraón, y especialmente episodios bélicos.
- Imágenes de la vida de ultratumba y escenas funerarias.
- Escenas de la vida cotidiana como sirvientas dando un masaje a la señora, escenas de la vida del campo (la vendimia o la siega) y textos jeroglíficos.

**OBRAS**
- Escena de vendimia de la tumba 217 de Tebas.
- Escena agrícola de la tumba de Mann.
- Pinturas de la reina Nefertari en el Valle de las Reinas.
- Fiesta del Valle, en la Tumba de Nebamun.

## Artes suntuarias egipcias

Se refieren principalmente a las obras producidas con maderas de cedro o de ciprés, oro, lapislázuli o piedras preciosas que constituían los ajuares de los faraones.

Para los egipcios, el oro tenía un valor especial, pues se consideraba un metal incorruptible y el símbolo de los dioses. El conjunto de la tumba de Tutankamon es el mejor ejemplo de este tipo de artes.



Cuatro vasos canopos (dinastía XIX). Son los recipientes donde se depositaban las vísceras de los difuntos, lavadas y embalsamadas.

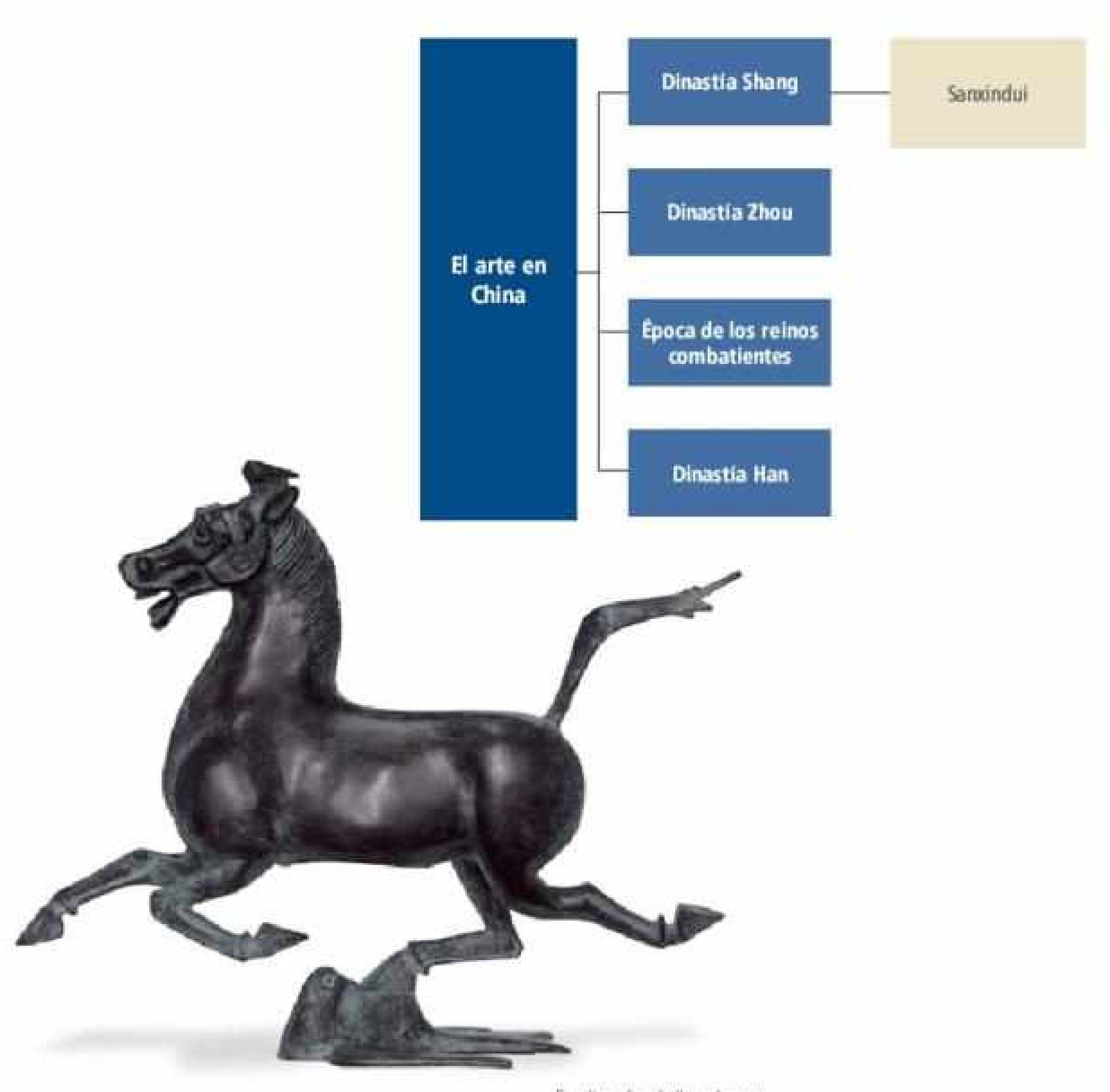


Cofre de los vasos canopos de Tutankamon.

Máscara mortuoria de Tutankamon.

# CAPÍTULO 7

## El arte en China




Escultura de caballo en bronce. Dinastía Han. Siglos I y II d.C.

**En el vasto territorio que hoy es China se han encontrado vestigios de objetos de jade que datan del Neolítico. Si bien tenían una finalidad ritual, poseen características artísticas. Los propósitos religiosos acompañaron a gran parte del arte antiguo chino a través de las diferentes dinastías; por ejemplo, la escritura incipiente en huesos de animales y caparazones de tortugas y las ofrendas funerarias de bronce. La elaboración de objetos cotidianos de porcelana, seda y otros textiles fue puliéndose hasta rebasar el ámbito de la utilidad inmediata y regocijarse en lo ornamental. Por su parte, las condiciones geográficas e históricas dieron pie a una creación arquitectónica impresionante: la muralla china.**

7000 a.C. | 6000 a.C. | 5000 a.C. | 4000 a.C. | 3000 a.C. | 2000 a.C. | 1000 a.C. | 1000 d.C.

- **6500 - 1500 a.C.** Culturas neolíticas.
- **1500-1050 a.C.** Dinastía Shang (Yin).
- **1050-221 a. C.** Dinastía Zhou (Chou).
- **221-207 a.C.** Dinastía Qin (Ch'in).
- **207-220** Dinastía Han.
- **221-280** Periodo de los Tres Reinos (San Kuo).
- **265-420** Dinastía Jin (Chin).
- **420-479** Dinastía Sung (Liu).
- **479-589** Dinastías septentrional y meridional.
- **386-556** Dinastía Wei.
- **550-577** Dinastía Ch'i septentrional.
- **557-581** Dinastía Chou septentrional.
- **581-618** Dinastía Sui.
- **618-906** Dinastía Tang.
- **907-960** Periodo de las Cinco Dinastías.

# El arte en China

Con el fin de facilitar la formación de un panorama del arte antiguo de China, se hará un repaso de éste en función de las grandes dinastías chinas.

## Dinastía Shang

El conocimiento que se tiene sobre la cultura china, fundada en la cuenca del río Amarillo, es muy preciso y amplio debido principalmente a que dicha cultura cuenta con una tradición historiográfica mayor a los 4000 años.

Los occidentales ubican los comienzos de la cultura china en Pekín, dentro de los muros de la llamada "Ciudad perdida", donde una sucesión de poderosos emperadores decidieron los destinos de numerosas generaciones de campesinos. Sin embargo, de acuerdo con el arqueólogo e historiador Robert Murowchick, de la Universidad de Harvard, los emperadores



Tumba con objetos diversos.

## SIGUANG, VASIJA DE BRONCE







**Museo del Prado.**
Siglos XV-XI a.C.

La vasijas llamadas Siguang es una de las 26 tipologías en las que se han clasificado las piezas chinas de bronce pertenecientes a la Edad de Bronce china. Los recipientes se destinaban ya sea para los alimentos, para el agua ritual y para el vino o las bebidas fermentadas como sucede en el caso que aquí se comenta. El bronce chino es el resultado de la aleación del cobre con el estaño, pero incluye una pequeña porción de plomo. La importancia de estos objetos radica, además de la forma, material de elaboración y uso al que se destinaron, en la presencia dentro de las tumbas y, por tanto, en la posesión de la pieza en la vida inmortal convirtiéndose en un símbolo de poder social y económico. La ornamentación del Siguang incluye una imagen zoomorfa integrada a partir de rasgos de algún animal, figuras geométricas y escritura llamada *jinwen* donde se apunta el nombre del poseedor de la pieza, la fecha y motivo de fabricación y algunos textos de alabanza. Las vasijas de bronce datan de las dinastías Shang y Zhou.

chinos fueron herederos de una tradición más antigua nacida del poder, de los sacrificios humanos y de los rituales, tal como lo demuestran los descubrimientos de Anyang en 1928, donde fue desenterrada una serie de conchas de tortuga cuyas grietas servían para adivinar los resultados de una lucha, el nacimiento de un príncipe o las consecuencias de una expedición (para lograr las muescas, los adivinadores utilizaban el calor), en ellas también fueron tallados los nombres de los emperadores Shang, y fueron descritas algunas formas de sacrificio mediante el fuego.

Dicho descubrimiento impulsó a los arqueólogos a ampliar la búsqueda, el resultado fue el hallazgo de una serie de impresionantes mausoleos, en cuyas rampas fueron encontrados los cuerpos de cientos de esqueletos decapitados. Las cabezas se hallaron depositadas de modo especial en las fosas rituales del lugar. En la religión Shang se enseñaba que la sabiduría provenía de los dioses y de los espíritus ancestrales, a quienes se debían ofrecer sacrificios; en las tumbas se han descubierto diversos objetos, entre ellos, seda, ornamentos de jade y elaboradas vasijas de cobre (metal que tenía un valor superior al oro).

Durante este periodo, los Shang ya habían convertido la fundición del bronce en un arte y hacían objetos con ricos detalles a partir de moldes de arcilla enclavados en tierra. Las excavaciones sugieren que la ciudad consistía en una parte central amurallada, constituida por grandes edificios de gobierno y residencias de personas importantes, que era usada en importantes celebraciones, periféricamente las aldeas que la rodeaban solían manufacturar cada una un solo producto (cerámica, metales, vinos y textiles). Las viviendas de la aldea estaban en fosas semihundidas, mientras que los edificios del centro de la ciudad eran rectangulares y estaban construidos sobre el suelo. Esta dinastía llegó a su fin en el siglo XI a.C.

## Sanxindui

Un pueblo guerrero que compitió contra los Shang por el dominio fue el de Sanxindui, sitio donde fueron descubiertas impresionantes máscaras y estatuas de bronce que, como parte del ritual de los sanxindui, fueron destruidas. Tras ser restaurados, estos objetos han resultado asombrosos, por ejemplo el extraordinario ensamblaje de más de cinco mil piezas para reconfigurar una escultura colosal de bronce de más de tres metros.

Mientras los Shang cortaban cabezas para mostrar poder e implantar autoridad, los guerreros de Sanxindui conservaron su población decapitando esculturas. No obstante, los reyes, capaces de conseguir bronces tan exquisitos para crear su arte, también eran capaces de reunir ejércitos formidables para la defensa y conquista de otros territorios. Es probable que pueblos como el Sanxindui hayan contribuido a debilitar a los Shang

y, de ese modo, hayan sentado las bases de una nueva dinastía, la de un pueblo llamado los Zhou.

## Dinastía Zhou

Se fundó en el año 1027 a.C., muy cerca de la actual ciudad de Xian. Allí, el gran rey Wu Wang estableció el primer sistema de justicia para las personas comunes de China. Por ejemplo, en un recipiente de bronce de aquella época se describe un juicio y el castigo que de él derivó. El investigador Han Wei logró interpretarlo: "Hubo un hombre al que acusaron de calumniar a su maestro, el juez ordenó que se le tatuara el delito en el rostro, pero le redujeron la pena a 500 piezas de bronce como pago y 500 latigazos".



Máscaras de bronce de Sanxindui.

De los siete reinos combatientes, el de Qin era el que más recursos tenía, situación que le permitió desarrollar la agricultura a gran escala, con el fin de sustentar su poderoso ejército. Por ejemplo, el río Ming fue desviado hacia la cuenca de Chengdu, con lo que se obtuvo una vastísima zona de cultivo. Con sus recursos, en el 250 a.C., fueron construidos canales, presas, esclusas, acueductos y depósitos que transformaron la región central de China. En los últimos años del siglo III a.C., los consejeros del joven rey Qin Shi Huangdi lo convencieron de que podía imponerse sobre los demás reinos. El rey los escuchó y logró lo que nadie había logrado: la unificación de China, convirtiéndose así en el primer emperador, aunque, al mismo tiempo, dio inicio la lucha por mantener el imperio.

Los reyes de esta dinastía crearon un sistema feudal basado en las enseñanzas de Confucio. El rey era considerado como una figura paternal que confiaba a sus familiares vastas extensiones de tierra. Los nobles manifestaron su inconformidad tomando las armas, y la lucha por el trono se encarnizó. los pequeños estados fueron absorbidos por poderes regionales mayores, razón por la que al periodo de 475 a 221 a.C., se le conoce como: "época de los reinos combatientes".

## Época de los reinos combatientes

Durante esta época, siete reinos supervivientes lucharon por la hegemonía: Chu, Han, Qi, Qin, Wei, Yan y Zhao. Aunque durante más de 250 años los combates produjeron una destrucción sin piedad, la creatividad dio como resultado una expresión artística novedosa, proveniente de los botines de guerra, que permitió a los reyes importar bronces magníficos con los que se hicieron campanas ceremoniales, cuyos sonidos eran símbolos de supremacía. De igual modo, se buscaron, con la ayuda de las primeras brújulas, piezas de jade de gran calidad que fueron utilizadas en la producción de tallas para representar el poder y la majestuosidad de los rangos nobles.



Campana ceremonial.

Al norte de la actual Mongolia, hubo una incursión de unos guerreros nómadas procedentes de Xiongnu, que arrasaron con los asentamientos en la frontera china. Ante ello, el emperador Qin Shi Huangdi respondió con una avanzada de 200 mil convictos y 100 mil soldados cuya misión era construir una gran barrera, única en el mundo, la Gran Muralla china. Durante la construcción de este amurallamiento, que duró 10 años, miles de hombres perecieron a causa de las condiciones de trabajo, el agotamiento extremo, las inclemencias del clima, los enemigos y los asesinatos, perpetrados para mantener en secreto los detalles de la construcción; sus cuerpos sirvieron de relleno a los cimientos de la obra. Este monumento al poder dinástico se extiende desde los desiertos más bajos hasta alturas de 2000 metros, abarca 6700 km, entre 6 y 7 m de altura, y de 4 a 5 m de ancho. Se alzó para que los extranjeros percibieran a China como un reino unificado. China comenzó a asegurar su poder desde adentro, deshaciéndose de enemigos políticos, creando un sistema estatal, reuniendo el poder en el gobierno central (en sustitución del antiguo régimen feudal), donde los nuevos estados carecían de independencia militar o capacidad económica.

Qin Shi Huangdi fortaleció su imperio al lograr que sus edictos llegaran a las partes más lejanas de sus dominios, pues con ese propósito mandó construir 8000 kilómetros de carreteras y sistematizó la lengua escrita. Sin embargo, el lenguaje sistematizado



Muralla china.

también se constituyó en el medio de expresión de ideas y opiniones. Por ejemplo, por medio de él, los consejeros criticaron la política del rey de romper radicalmente con el pasado, motivo que llevó a su consejero personal, Li Si, a enterrar vivos a 460 eruditos, y destruir una enorme colección de libros de literatura, historia y pintura, así la civilización que inventó el papel y la imprenta fue también la primera que llevó a cabo una gran quema de libros. El hecho enardeció la oposición al emperador. Tras tres intentos de asesinato, Qin Shi se recluyó y, temeroso de la muerte, dedicó sus últimos años de vida a buscar una poción que le diera la inmortalidad. Murió a causa de un brebaje que bebió por mano propia en el año 210 a.C. A la muerte de Qin Shi, siguieron 15 años de caos.

Qin Shi Huangdi fue enterrado en un mausoleo cuya construcción había ordenado iniciar varios años antes de su muerte, en él habían trabajado más de 700 mil convictos. La tradición dice que su techo estaba adornado con joyas cuyos resplandores imitaban el brillo del Sol, la Luna y las estrellas de China, unas trampas con bayestas estaban dispuestas a la entrada para matar a los intrusos y unas maquetas que exhibían las réplicas de las principales ciudades de China se alzaban entre ríos de mercurio que desembocaban en un oceáno en miniatura. Para ocultar la localización de la tumba todos los que conocían sus secretos quedaron empalizados al término de la misma.

Para proteger su tumba, bajo una orden secreta, Qin creó su escolta para el ascenso al cielo, básicamente hizo una copia de su ejército imperial humano con soldados de tamaño real hechos de arcilla, en posición rectangular de combate, pero este gran ejército estaba destinado a perderse: tras la muerte del emperador, una muchedumbre enardecida lo descubrió y le prendió fuego, lo que hizo que la madera del techo cayera dejando las figuras ocultas por siglos. Fue hasta 1974 cuando se hizo el descubrimiento de los guerreros de terracota de la ciudad de Xian, de los que han sido desenterrados más de 6000 soldados y caballos, sólo una pequeña parte del ejército, pues miles más permanecen ocultos bajo tierra.

## Dinastía Han

En el 206 a.C., llegaron al poder los miembros de la dinastía Han; de entre sus emperadores se destacó el quinto: Wudi, quien sabía que ni la Gran Muralla podría resolver la amenaza de los hunos. Creía que la clave para consolidarse era una diplomacia hábil y no la guerra, con base en esta ideología envió a su hombre de confianza y diplomático Shang Yang, en misión de paz y para poner en marcha una serie de tratados en contra de los enemigos de Han, pero fue capturado y Wudi lo dio por muerto. No obstante, 10



Tumba de Qin Shi Huangdi.

años más tarde Shang Yang volvió a la corte para contar al emperador su odisea y que en su huida había llegado hasta Afganistán, donde había encontrado productos chinos, el más preciado de éstos era el tejido de seda. El emperador supo de este modo de los caminos que configuraban la ruta de la seda, desde China atravesando Persia y el Mediterráneo, la ruta comercial cubría unos 6000 kilómetros. En la Roma imperial, se vendían fardos de las mejores sedas chinas; era tal la cantidad que se compraba, que Tiberio tuvo que poner un límite a la importación. En China era usada por los miembros nobles que habían prosperado durante esta dinastía, como lo muestra el hallazgo en 1971 de 13 enormes ataúdes, cubiertos de arcilla y cinco toneladas de carbón absorbente, elaborados de madera en cuyo interior se descubrieron los restos del primer ministro y su familia, así como una serie de objetos de lujo, pese a la antigüedad de 2000 años, estaban en perfecto estado decenas de piezas de fina seda.

Guerrero Terracota de Xuzhou.

Más de 200 emperadores sucedieron a Qin Shi Huangdi, hasta principios del siglo XX.

Para muchos historiadores, la dinastía Han representa el periodo de mayor esplendor de la historia de China. El pueblo se vio en mejores condiciones a causa del reemplazo y supresión de las leyes que exigían impuestos onerosos; éstos se redujeron de manera significativa y se favoreció el comercio, con lo que se permitió la recuperación económica. Para la segunda mitad del siglo II a.C., casi todos los reinos chinos reconocían la jurisdicción del Imperio Han. La bonanza no se limitó al aspecto social y económico, pues también el arte tuvo gran auge. Con el tiempo, la China de la dinastía Han sucumbió a la invasión de hordas mongólicas. Muchos objetos artísticos se han recuperado de las tumbas, como la *Tumba Guishan Han* y la *Tumba Cerro de León*.



Exterior de las tumbas de la dinastía Han.

La *Tumba Guishan Han* fue construida como el lugar de reposo de Liu Zhu y su esposa, los sextos príncipes del Estado Chu. Abarca un área de más 700 m² (83 m de largo y 33 m de ancho); se compone de 15 salas, en lo que parece un palacio subterráneo, cuenta con un comedor, un establo y una cocina, entre otras habitaciones. Todas éstas con objetos cotidianos, magistralmente decorados.

La construcción de este extraordinario complejo arquitectónico tuvo dos puntos opuestos de inicio, en el cerro. La excavación continuó hasta la unión central de los túneles, la cual pone de manifiesto la inexplicable precisión del cálculo con que se hizo, con una desviación máxima de 5 mm. Un conjunto de 26 bloques de piedra (de entre 6 y 7 toneladas cada uno) obstruye cada pasaje de la tumba.

La *Tumba Cerro de León* se construyó como morada final del tercer príncipe de Chu, Liu Wu, quien vivió a principios de la Dinastía Han occidental. Este enorme proyecto requirió excavar 5100 m³ cúbicos de piedra; se conforma de varias salas, donde se encuentran aproximadamente 2000 piezas artísticas de diversos materiales: oro, bronce, platino, hierro, piedra y jadeíta, entre otros. Estos objetos dan testimonio de la magnificencia de la cultura que las creó. A 300 m de la tumba, un ejército de guerreros terracota y grupos de caballos tienen la misión de proteger el monumento.

## La escultura de piedra de las tumbas de la Dinastía Han

Las esculturas de piedra son patrones de carácter decorativo en las tumbas de la Dinastía Han. Hasta ahora se han descubierto más de 20 tumbas con esculturas en piedra en Xuzhou, entre las cuales las tumbas de Maocun y Baiji son las más famosas. Los contenidos sustanciales y grandes técnicas demostrada en las esculturas de piedra, las hacen únicas."

## Los guerreros Terracota

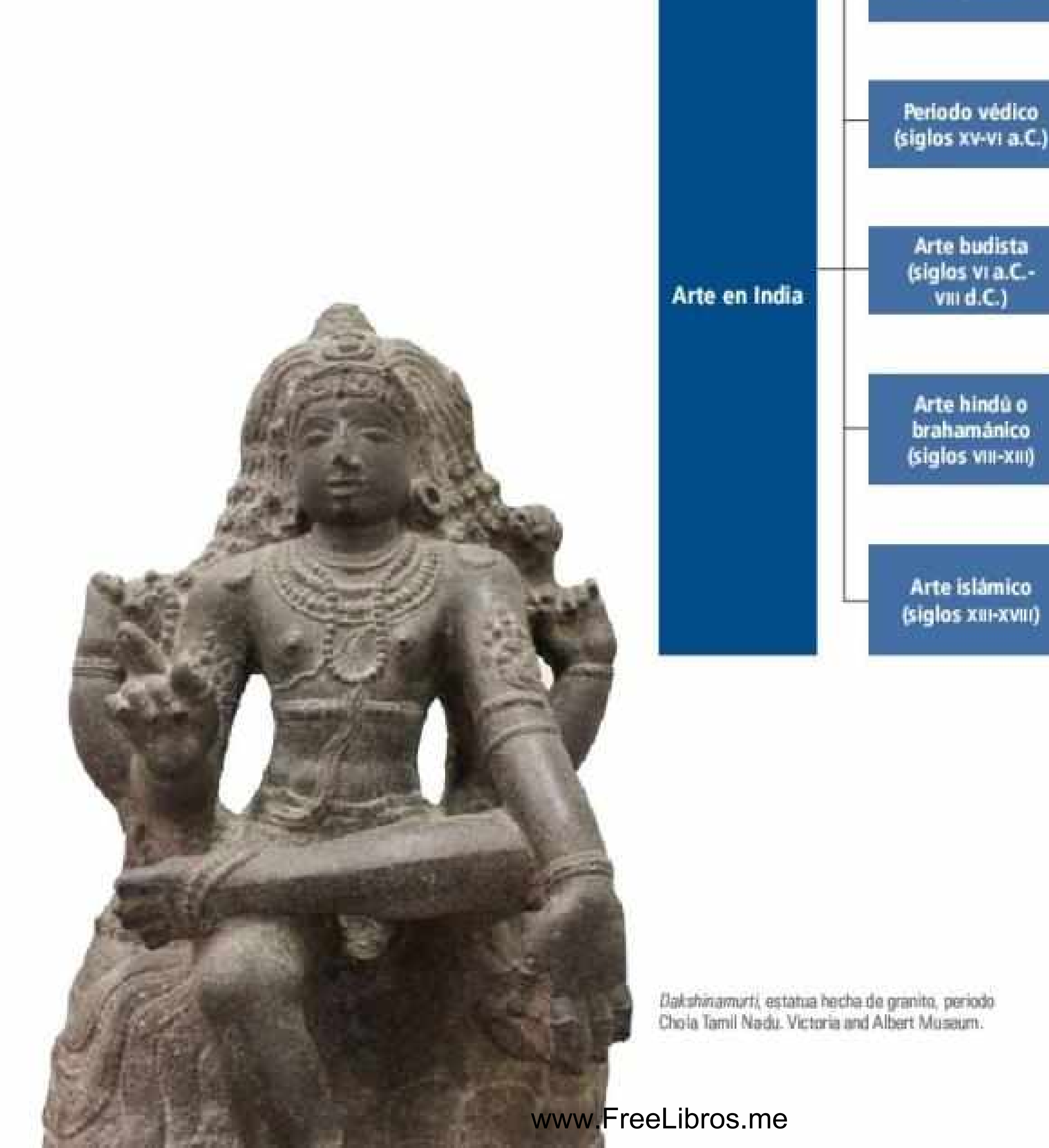
Los llamados guerreros Terracota de Xuzhou y los caballos de la Dinastía Han constituyen otro descubrimiento significativo después del de los guerreros Terracota y los caballos de la Dinastía Qin. Se trata de objetos funerarios del Príncipe de Chu; entre ellos, se han encontrado más de 4,000 piezas de guerreros Terracota y caballos.

# CAPÍTULO 8

## El arte en India

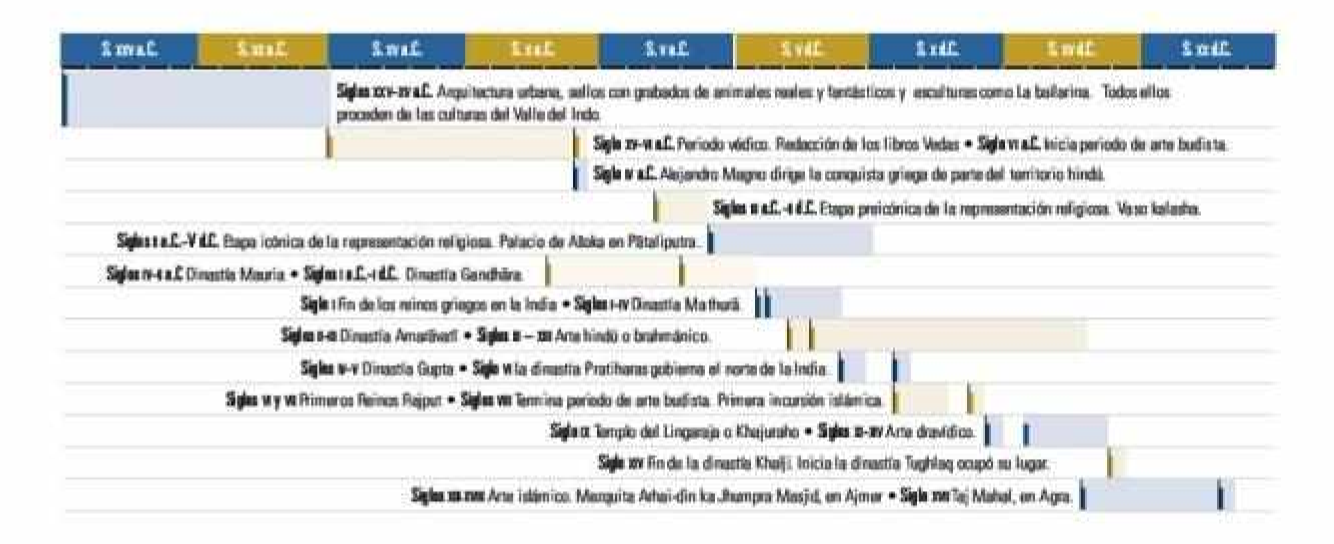
**Arte en India**

- Antigüedad
- Periodo védico (siglos XV-VI a.C.)
- Arte budista (siglos VI a.C.-VIII d.C.)
- Arte hindú o brahamánico (siglos VIII-XIII)
- Arte islámico (siglos XIII-XVIII)



*Dakshinamurti*, estatua hecha de granito, periodo Chola Tamil Nadu. Victoria and Albert Museum.

**Desde sus etapas históricas más tempranas, India se vio influida por múltiples culturas, lo que originó un arte ecléctico, de una riqueza y valor histórico-cultural invaluables. La penetración de estilos de vida, así como de ideas y creencias religiosas de arios, persas, griegos, partos, mongoles, hunos, árabes, turco-afganos y turco-mongoles se ve expresada en diferentes disciplinas artísticas a lo largo de los siglos.**




## El arte en India

India es un país complejo por su formación a partir de una cultura milenaria caracterizada por las constantes migraciones, su riqueza material que lo llevó a tener relaciones comerciales importantes, el surgimiento de diversas religiones, sus múltiples invasiones y conquistas. Por tanto, dio lugar a un arte colorido, ecléctico, dotado de un sinnúmero de elementos estilísticos e icónicos provenientes de las más variadas culturas. Este sincretismo tiene su principal expresión en el arte religioso, en el que los libros vedas, el hinduismo, el budismo, el islamismo e incluso el cristianismo se han impuesto, coexistido, prevalecido, desaparecido y resurgido en las etapas de la historia de este país. En el arte indio prevalece la coexistencia de un orden divino con la naturaleza, ambos integrados estéticamente a partir de su reflejo en el volumen de la escultura y la arquitectura, y de la constante presencia de estos elementos paisajísticos en la pintura.

Esta multiplicidad étnica tiene su origen en el establecimiento de pueblos que datan aproximadamente del siglo 30 a.C., así como de las oleadas de población de arios, persas y griegos, partos y mongoles, hunos, árabes, turco-afganos, turco-mongoles y británicos que se fueron sucediendo en el territorio de India en el devenir de los siglos. A las influencias de estas constantes migraciones se sumó la del desarrollo de pueblos y civilizaciones en diferentes regiones geográficas entre las que hubo intercambios, pero que conservaron en algunos periodos un desarrollo paralelo. Además, esta cultura ha tenido una gran influencia en otros pueblos por medio de la difusión del budismo y el hinduismo, religiones originarias de India; la primera con un gran impacto en China y Japón.

*La bailarina* de Mohenjo-Daro.

El conocimiento de la cultura de India fue escaso hasta que los griegos, con Alejandro Magno al frente, conquistaron parte de este territorio en el siglo IV a.C.; ocuparon la parte norte de la península india y establecieron relaciones comerciales entre dicha región y Egipto, así como con el sudeste de Asia. Fue a partir de esta ocupación que los griegos nombraron a esta zona geográfica y cultural india. Sin embargo, la cultura de los pueblos del valle de río Indo y del Ganges tuvieron su florecimiento

desde 1500 a.C., cuando se desarrolló la etapa védica, conocida de esta forma por la redacción de los vedas, textos que narran las formas de organización social, política y religiosa de la India antigua.

## Antigüedad

Los primeros asentamientos en India se pueden ubicar entre el año 2500 y 1500 a.C., entre los ríos Indo y Ganges, los montes Zagros, el Hindu Kush y el Himalaya, destacan las ciudades de Mohenjo-Daro (actual Pakistán) y Harappa, donde se nota el avance cultural por el desarrollo de la escritura. Estos asentamientos estaban planeados y contaban con infraestructura como alcantarillado, edificios públicos, calles trazadas y con planimetría regular. Se favoreció a las formaciones y construcciones simétricas, con construcciones de barro cocido, generalmente en ciudades amuralladas, donde se hallaban terrazas y servicios públicos de gobierno y religiosos.

La arquitectura y la escultura se hallan fusionadas en estas construcciones que lucen grabados de representaciones de la naturaleza, con animales reales y fantásticos. También se creó cerámica con decoración y se empleó el metal para fabricar herramientas. Asimismo, se desarrolló el arte textil con algodón estampado. La escultura tuvo predominio sobre las demás expresiones artísticas, en las que destacan las representaciones religiosas y eróticas, estas últimas también relacionadas con el carácter divino de la fertilidad. Algunas obras principales son *La bailarina*, procedente Mohenjo-Daro; esta figura, además, destaca el desarrollo de las artes escénicas desde las épocas remotas de la cultura india, que en el caso de la danza, como de las expresiones culturales, se vincularon a las prácticas y creencias religiosas.

## Periodo védico (siglos XV-VI a.C.)

Este periodo de la cultura de India inició con las migraciones de los pueblos arios al valle del Indo, cuando transmitieron a los pueblos autóctonos el lenguaje del sánscrito, con el que se redactaron los vedas, textos de los que surgió la religión del hinduismo. En estos textos se narran las prácticas espirituales; también se redactaron los poemas épicos: el *Mahábharata*, el *Ramayana* y el *Upanishad*, que es un texto de filosofía. Se plantea el sistema de organización social y espiritual a partir del sistema de castas, basado en las reencarnaciones del cuerpo a partir de cuatro niveles: brahmanes (sacerdotes y políticos), chatrías (militares gobernantes), vaisias (comerciantes y agricultores), sudrás (esclavos) y dalits (parias, extranjeros e intocables). De esta etapa existen pocos objetos como testimonio del desarrollo de esta



Fragmento del *Veda 3*.

cultura, además de escasos vestigios arqueológicos, por lo que existe un vacío de información hasta el siglo VI a.C., pero puede subrayarse el desarrollo artístico en el ámbito literario.

## Arte budista (siglos VI a.C.-VIII d.C.)

En el siglo VI a.C., aparecieron el budismo y el jainismo, religiones basadas en la creencia en la reencarnación, el ascetismo y la meditación para llegar al nirvana (paraíso). El budismo es una de las más importantes manifestaciones culturales, y por lo tanto, artísticas de India. Se desarrollaron emplazamientos urbanos de los lugares "santos", así como templos, monasterios de peregrinación como Ajanta, Amaravati, Anuradhapura, Ellora y Sanchi. En este último, el *Estupa de Sanchi* es uno de los monumentos de Asia más importantes; construido con fines funerarios, conmemora la muerte de Buda. Representa la bóveda celeste, así como la organización del cosmos, a partir del señalamiento de los cuatro rumbos (norte, sur, este y oeste), el eje del universo con un mástil en el centro. No fue el único stupa construido, pero es uno de los pocos que se conservan.

El periodo budista, el más largo de la historia de India, se puede dividir conforme a las dinastías: Mauria (siglos III-I a.C.), Gandhāra (siglos I a.C.-I d.C.), Mathurā (siglos I-IV), Amarvvatā (siglos II-III), Gupta (siglos IV-VIII). No ostante, son dos las etapas en cuanto a las formas de representación religiosa, la preicónica y la icónica; en la primera, hinayana, que inició en el siglo III a.C., se evita representar físicamente a Buda, y se recurre a símbolos como el león, el árbol de la iluminación, el estupa, el vaso kalasha o, incluso el vacío. Desde el siglo II a.C., hasta el V d.C., transcurre la etapa icónica (mahayana) y se realizaron muchas obras con la imagen de Buda, sobre todo en la escultura, aunque también la pintura tuvo importancia. Además se construyeron los santuarios rupestres de Barābar y el Palacio de A'soka en Pātaliputra, santuarios de tipo chaitya (erigidos generalmente en cuevas) y monasterios (vihara) como el Chaitya de Karli.



Estupa de Sanchi.

La escultura se desarrolló en forma integrada a la arquitectura, en particular en capiteles, en los que se representaron formas animales y humanas, tanto en altorrelieve y bajorrelieve que representaban los yakšās (espíritus de la naturaleza), mujeres desnudas con joyas, con pose en forma de "triple flexión" o tribanga que dieron a la escultura de India estética, movimiento y erotismo particular.

Para la etapa icónica, se deificó la imagen de Buda, representándolo, ya sea de cuerpo entero o en pectorales, casi siempre con aureola, una protuberancia craneal que representaba la sabiduría, un lunar en la frente, los lóbulos de las orejas alargados, pliegues en el cuello, que simbolizan la felicidad; el vestido de monje, y con gestos y movimientos de las manos conocidos como mudrās. Estas esculturas tienen una fuerte influencia de las esculturas griegas y romanas, principalmente aquellas procedentes de la región de Gandhāra.

Durante la etapa final de este periodo, la época de la dinastía Gupta, se crea un arte más refinado, y con figuras más uniformes, por tanto es conocido como la época clásica. En ésta el budismo tiene su mayor expansión por Asia, difundidos a través de los textos filosóficos (Vedānta) y dramáticos (Kālidāsa). Prevalece la pureza de las formas, el cuidado de las proporciones y la representación del cuerpo humano; una mayor integración de la escultura y la arquitectura y modificaciones de las formas de culto anteriores. Destacan los estupas de Nalanda y Rayagrija, los santuarios rupestres de Aurangabad, Ajantā, Ellora y Elephanta y los templos de Chezārlā, Bhitargāon, Bodh Gaya, Sanchi, Deogarh y Sirpur.

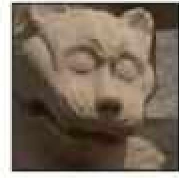
## Arte hindú o brahamánico (siglos VIII-XIII d.C.)

El periodo del arte hindú se debe a una fragmentación territorial en India, en el que los pueblos organizados en cerca de 16 dinastías independientes, consecuencia de la invasión de los

### EL CAPITEL DE SARNATH









**Archaeological Museum de Sarnath (Benarés), India.**
250 a.C. Dinastía Mauria.

El *Capitel de Sarnath* pertenecía a una columna erigida por el emperador mauria Ashoka, quien utilizó el budismo como doctrina política. La pieza está elaborada en piedra arenisca y está pulimentada para simular alabastro. La obra escultórica conmemora la primera predicación de Buda realizada en Benarés y corresponde al periodo preicónico, por lo cual son los cuatro leones, símbolo de las cuatro verdades, quienes representan al iluminado. Los animales recuerdan la tradición persa, son esculturas hieráticas y la melena aparece rizada. El uso del león como elemento iconográfico tiene un fin político, pues, por un lado, remite a la familia Sakya, de la cual procede Buda y, por otro, establece un lazo nobiliario entre el príncipe Gautama y el gobernante mauria. La loza que soporta los leones presenta cuatro ruedas o chakras que representan la Ley Sagrada y están intercaladas con los cuatro animales (caballo, cebú, elefante y león) que simbolizan los cuatro vientos que recorren las cuatro partes de la Tierra. Finalmente, en la parte inferior del capitel se encuentra una flor de loto, que en la iconografía budista significa la pureza y la universalidad.


El templo del Lingarja o *Khajuraho*.


El *Taj Mahal*.

hunos, y del avance de los musulmanes a partir del siglo IX, quedaron reducidos al noreste de India. En esta etapa se considera el hinduismo como religión oficial, retomando estilos artísticos anteriores y las figuras y símbolos brahmánicos. Se construyeron templos, edificios cubiertos y pirámides. También puede clasificarse de acuerdo con las dinastías que gobernaron. Los templos, que albergaban las imágenes de sus deidades, por lo común estaban construidos en plantas circulares, con capillas al centro, terrazas, torre centrada en la parte superior-exterior, construidas con base en los movimientos del sol, con empleo de dinteles y con decoración escultórica en el exterior.

La arquitectura de esta época, como se puede observar en algunas de las obras más representativas como el templo del Lingaraja o Khajuraho, tiende a mostrar el volumen de la construcción a partir de la primacía de formas orgánicas, curvas, que denotan cierto capricho en cuanto a la distribución de los elementos arquitectónicos, pero que estaban sujetos a rigurosas normas plasmadas en los Vastu-Sastras. El templo hindú o brahmánico estaba compuesto por una vimana (base cuadrada), con un vestíbulo y una sala descubierta, torres, estanques y galerías. A veces tenía forma de bulbo, llamada *sikhara*. Estas construcciones siempre estaban acompañadas de figuras femeninas, que representaban la fuerza y el poder, ya sea en bajorrelieves o altorrelieves. No emplearon la bóveda, pero sí la falsa cúpula, a partir del apilamiento de ladrillos en los que sobresalía algo de la parte inferior para dar un aspecto redondeado. Hay un empobrecimiento en cuanto a la decoración, ya que tiende a la monotonía, pero se siguen fabricando esculturas de gran valor, sobre todo entre el siglo XI y el XIV con el arte dravídico.

La escultura siguió desarrollándose sobre todo en relieves como decoración de los templos, en escenas mitológicas, escenas eróticas y esculturas de Buda en algunos pueblos; se realizaron esculturas exentas en bronce y piedra.

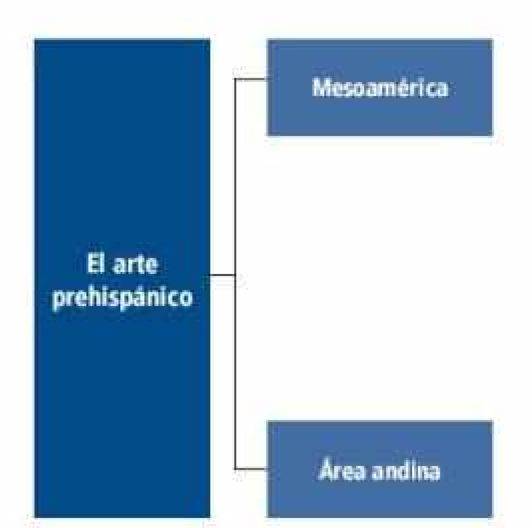
## Arte islámico (siglos XIII-XVIII)

El expansionismo islámico influyó en gran parte del mundo antiguo, por lo tanto a India. A partir de la invasión islámica, desapareció el budismo y se sometió a los hinduistas; reunificó India y se transformaron los patrones sociales y culturales. En las artes, se introdujeron nuevos elementos y tipologías. Aunque fabricados con materiales de la zona, como el mármol blanco y la arenisca roja, se introdujeron las mezquitas y elementos como la cúpula, la bóveda y el arco, así como elementos decorativos como los florales, la caligrafía, los mosaicos, los dibujos, la concepción lineal y una nueva ordenación de los elementos arquitectónicos, entre los ejemplos más importantes están la mezquita *Arhai-din ka Jhumpra Masjid* en Ajmer, la *Qila-i-Kohna Masjid* en la Purana, la *Qila de Humāyūn*, la *Atala Masjid* en Jaunpur, la *Jama Masjid* en Ahmedābād, la *Moti Masjid* en el Fuerte Rojo de Agra, la *Jama Masjid* en Delhi y *la Badshahi Masjid* en Lahore.

Otro tipo de construcción que destacó en este periodo lo conformaron los mausoleos, en los cuales se reflejó el esplendor del arte islámico, como el *Mausoleo de Humāyūn* (1574), el *Mausoleo de Itimad-Ud-Daulah*, en Agra (1622-1628), y el *Taj Mahal* también en Agra (1632-1654). Este último fue construido por el emperador mogol Šāh Ŷahān para su fallecida esposa Mumtaz Mahal; el edificio está elaborado con mármol blanco, sobre una plataforma de siete metros de elevación y cuatro minaretes en los flancos. La fachada presenta un arco persa, la sala interior tiene planta octogonal. La construcción es rematada, en la parte superior, con una cúpula flanqueada de otras dos más pequeñas, de forma bulbosa. Destacan los hermosos jardines y el estanque en el exterior, en el que se refleja la magnífica obra.

# CAPÍTULO 9

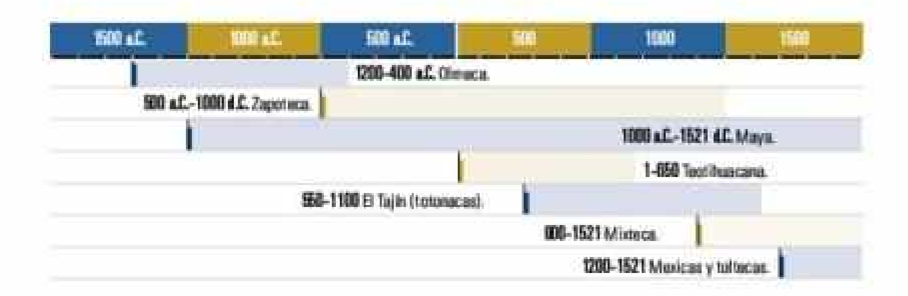
## El arte prehispánico






Jeroglíficos mayas. Sistema de escritura cuyos signos individuales son frecuentemente dibujados con elementos de la naturaleza. Talla en piedra. Tikal, Guatemala.

**La cosmovisión, la memoria, así como un interés vital profundo parecen constituir la esencia del arte de las culturas prehispánicas de Mesoamérica, gran parte de cuyo legado permanece ignoto, oculto bajo la tierra y, por lo mismo, sin interpretación. En las siguientes páginas se hace un recorrido por las manifestaciones artísticas creadas con fines diversos por los antiguos habitantes de esa área geográfica del continente americano.**




## Mesoamérica

El arte que se produjo dentro de las diversas civilizaciones mesoamericanas fue original, no recibió influencia de las culturas occidentales; sin embargo, la imagen habitual que se tiene de él ha sido transmitida por Occidente, donde las creaciones estéticas tuvieron como propósito el deleite de los sentidos.

Si bien dentro de las culturas prehispánicas de Mesoamérica se distingue un arte monumental o colosal de otro más pequeño o mobiliario, puede afirmarse que lo que lo determinó fueron la cosmovisión, la memoria, los propósitos legitimadores y un interés vital profundo. No obstante, esta afirmación corresponde a una visión parcial, pues lo que hasta hoy ha aparecido con los hallazgos arqueológicos es apenas un pequeño porcentaje de un mundo cuya mayor parte se encuentra aún en el subsuelo y que, por lo mismo, no ha podido interpretarse.



Mesoamérica.

### Información relevante

| | | |
|---|---|---|
| **Preclásico 2500 a.C.-00 d.C.** | Culturas de la costa del golfo | Olmecas |
| | Culturas de Occidente | Chupícuaro |
| | | Capachá |
| **Clásico 200-900 d.C.** | Culturas del Altiplano central | Teotihuacan |
| | Culturas de Oaxaca | Zapotecas |
| | Culturas del Sudeste de México | Mayas |
| **Posclásico 900-1521 d.C.** | Culturas del Altiplano central | Toltecas |
| | | Mexicas |

El término Mesoamérica, propuesto por Paul Kirchhoff en 1943, proviene de la raíz griega *mesos*, que significa "intermedio", y se refiere al área geográfica y cultural del continente americano que comprende la franja occidental que abarca parcialmente desde el actual territorio mexicano (de los actuales estados de Sinaloa, Nayarit y Colima), continuando en la mitad meridional de México hasta los territorios de Guatemala, Belice, Honduras y El Salvador, en donde desde hace más de 4000 años diversos pueblos se relacionaron, compartieron una historia semejante y numerosos rasgos culturales; sus únicas diferencias radicaron en el prototipo físico y el grupo lingüístico.

La selección de arte que se presenta a continuación, con base en las regiones arqueológicas propuestas por el INAH, se

hizo en el entendido de que los vestigios son testimonio del grado cultural al que habían llegado quienes lo elaboraron. Así, dicha selección se debe a la influencia que ejercieron las culturas que lo produjeron y se refiere a algunas obras de arquitectura, escultura, cerámica y pintura reconocidas en el ámbito nacional e internacional.

## Culturas de la costa del golfo

En esta región, surgió la primera civilización mesoamericana: la olmeca. Abarca, además de los grupos culturales de la costa del Golfo de México, las etnias de los actuales estados de Tabasco, San Luis Potosí, Tamaulipas, Puebla, Hidalgo y Querétaro, entre las que se encuentran las de los zoque-mixe, huastecos, popolocas, totonacas, nahuas, otomíes y tepehuas.

### Olmeca (1800-100 a.C.)

El término ***olmeca*** lo creó en 1927 el arqueólogo Hermann Beyer para referirse a la primera cultura mesoamericana en alcanzar el nivel de complejidad cultural que hoy llamamos civilización, que se distribuyó más allá de una región específica; Beyer utilizó la raíz del nombre con que los mexicas identificaron las tierras bajas tropicales de la costa del golfo, *Olman*, que significa "tierra de goma".

Los olmecas se distribuyeron sobre una superficie de 18 mil km²; establecieron sus principales núcleos al sur de Veracruz y occidente de Tabasco. Se desconoce su origen étnico y el idioma que hablaron, pero pudo ser alguna raíz del mixe-zoque.

#### Arquitectura

Grandes centros ceremoniales olmecas, como San Lorenzo en Veracruz (1200-900 a.C.) y La Venta en Tabasco (900-500 a.C.) heredaron sus modelos culturales a las sociedades prehispánicas que le sucedieron: el alineamiento de sus estructuras con patrones específicos —trazado sobre dos ejes perpendiculares orientado hacia los puntos cardinales, y plazas rodeadas de plataformas y pirámides—; una organización social para la construcción de obras públicas, y el desarrollo de un estilo artístico propio.

#### San Lorenzo

Centro ceremonial en el que posiblemente se efectuaron baños rituales; la suposición se deriva de los hallazgos de varias depresiones artificiales con sistema de drenaje hidráulico construido con cajas de piedra con tapa, ubicadas dentro de un conjunto en el que aún se observan los vestigios de plazas rectangulares y basamentos.



*Colosal cabeza olmeca.*

#### La Venta

Centro ceremonial erigido sobre un islote rodeado por los pantanos que formaron los ríos Tonalá y Blasillo, en los límites de los actuales estados de Veracruz y Tabasco. Resaltan la pirámide más antigua de Mesoamérica, construida con 100 mil m³ de barro, mide 33 m de altura; la pirámide A1, primer antecedente de las estructuras escalonadas que sostendrían los templos de culturas posteriores, y el complejo A, en donde se descubrieron 35 ofrendas (cinco son masivas) acompañadas de 3000 objetos y 15 esculturas de piedra.

#### Escultura

A pesar de no contar con canteras de piedra cercanas, la escultura y el relieve son las manifestaciones artísticas más relevantes de esta cultura. La perfección que lograron en el tallado de las piedras duras no fue superada por ningún otro pueblo mesoamericano. Las rocas de basalto que empleaban para esculpir pesaban entre 6 y 25 toneladas y eran acarreadas desde Tuxtla hasta las laderas de la Sierra Madre de Chiapas, lo que significaba que recorrían una distancia de más de 80 km, atravesando montañas, selvas, pantanos y ríos caudalosos. Sin duda, se requirieron cientos de hombres en esa labor. Con esas rocas se tallaron las 16 cabezas colosales, descubiertas a partir de 1862, que en su mayoría han sido desenterradas en San Lorenzo. Existe una amplia discusión sobre lo que representan:

hay quienes suponen que se trata de gobernantes o de sacerdotes, hombres observadores de la naturaleza, a quienes se asoció con lo divino, hallando en su fisonomía elementos de fusión entre el hombre y el jaguar, al que se consideraba un dios (alargamiento y anchura de los labios, nariz achatada y rasgo oblicuo en los ojos); otros estiman que, por el tocado de la cabeza, se trata de jugadores de pelota.

Los olmecas también esculpieron sobre piedras semipreciosas, jadeíta (principalmente), hematita, serpentina, amatista o cristal de roca, y en madera.

Su escultura se caracteriza por la fuerza expresiva, su maestría plástica y por contar con una composición frontal que atiende al canon ideal de belleza conformado por la deformación craneal tabular erecta, una hendidura en forma de V en la frente, los ojos oblicuos y estrábicos, boca con comisuras caídas, labios gruesos y cuerpos obesos.

Los temas principales fueron los retratos de los jefes mayores identificados por sus rasgos personales y símbolos jeroglíficos.

## Pintura

Los hallazgos iconográficos más antiguos (1200 a.C.) están en las grutas de Juxtlahuaca, Guerrero; la más imponente es la pintura uno que, en opinión de varios investigadores, representa un sacrificio humano. La escena, de 2 m, muestra un hombre parado de perfil con un tocado de plumas verdes, orejera y capa larga de color negro, cuyas extremidades están cubiertas con la piel de las extremidades de un jaguar; la cola del felino pende de su espalda y con la mano izquierda sostiene un tridente; frente a él, se encuentra un hombre pequeño en posición sedente. Otra pintura rupestre se ubica sobre una estalagmita, son dos deidades: una serpiente emplumada y un jaguar rojo con orejas grandes.

## Cerámica

En el preclásico inferior, la cerámica tuvo distintas formas; se solía decorar con motivos geométricos y se pintaba de color blanco, negro con bordes blancos o rojizos. Y con motivos característicos del jaguar como los belfos o labios representados como una U invertida, las garras y manchas del felino, característico de la cerámica olmeca.

En el preclásico medio fue común hacer figuritas de mujeres y hombres ricamente ataviados. El jade fue muy apreciado, posiblemente porque relacionaron su color con el de la vegetación; con él tallaron adornos para el cuerpo y ofrendas fúnebres.

Es probable que las piezas de cerámica, de estilo olmeca, encontradas en Puerto Marqués, Guerrero, llamadas Pox Potery, sean, junto con las de la fase Purrón de Tehuacán, en Puebla, los vestigios más antiguos de cerámica mesoamericana (2500 a.C.), lo que demuestra la influencia de la cultura olmeca en otras regiones mesoamericanas. Se trata de vasijas con terminado tosco, monocromas de color rojo, negro, café o policromas. El rojo se obtenía del barro con alto porcentaje de hematita; el blanco, del caolín, la arcilla blanca y del carbonato de calcio, y el negro, del carbón o de la magnetita. Las vasijas policromas poseen diseños geométricos simétricos. Algunas son antropomorfas.

## Escritura

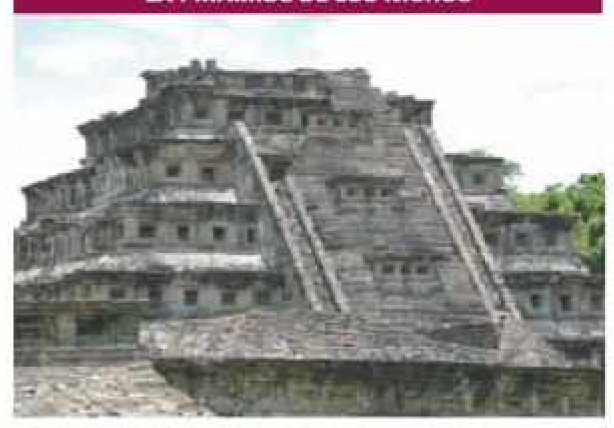
La escritura derivó del "horizonte iconográfico olmeca" (1500-1000 a.C.). Las primeras escrituras tienen dos clases de signos: cifras y pictogramas. Éstos se dividen en tres categorías: los ideogramas (que representan una idea); los fonogramas (transcriben una sílaba o sonido aislado) y los determinativos (aclaran el valor de los dos anteriores). Fueron el primer pueblo en registrar la escritura y realizar la invención del sistema numérico vigesimal, mismo que aprovechó para plasmar fechas calendáricas como lo muestra la Estela C de Tres Zapotes, con la fecha 32 d. C., todo ello resultado de sus conocimientos astronómicos.



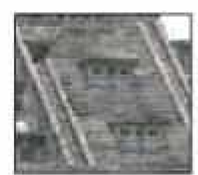
Cerámica olmeca. Museo Nacional de Antropología e Historia. Foto: Irene León.

De la etapa clásica sobresale, dentro de las culturas del golfo, la cultura del **Tajín**, que creó la ciudad más importante del norte de esa región. Su esplendor se produjo entre los años 600 y 900 d.C. Su arquitectura es muy bella y original, y se caracteriza por la profusa presencia de nichos y grecas, estilo que se extendió hasta Yohualichan y Cuetzalan, en Puebla. Destacan, además, los temas escultóricos que describen ideas religiosas y ritos.

**LA PIRÁMIDE DE LOS NICHOS**









**El Tajín, Veracruz.**
Periodo Clásico.

La pirámide de los nichos es un edificio ceremonial de base rectangular con al menos seis cuerpos superpuestos. Cada uno de sus orificios representa un día del año. La pirámide también se conoce con los siguientes nombres: *Templo de los Nichos, Pirámide de Papantla y Pirámide de las Historias de los Siete.*

Se caracteriza por su horizontalidad y geometrización, lo que produce la sensación de rigidez y orden extremo, como reflejo de su sociedad.

## Culturas de Occidente

Comprende los grupos culturales de las costas de los actuales estados de Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Colima y Michoacán, así como parte de Guanajuato y Guerrero.

En esta etapa surgieron, culturas muy importantes como la de **Capachá**, en Colima; **El Opeño**, en Michoacán; **San Jerónimo**, en Guerrero, y **Chupícuaro**, en Guanajuato (400 a.C.).

### Chupícuaro

#### Cerámica

La cultura de **Chupícuaro** inició su desarrollo a orillas del río Lerma. La biodiversidad del lugar influyó en el espíritu creativo de sus habitantes, quienes rindieron un importante culto a la fertilidad, como lo demuestran los numerosos hallazgos de figuras femeninas de barro y la diversidad de instrumentos con los que imitaban a los animales y a la naturaleza. A finales del Preclásico, la influencia de sus alfareros llegó a la cuenca de México, a parte de los actuales estados de Puebla y Tlaxcala; esto se aprecia en los colores de las vasijas (negro y rojo sobre crema), los diseños de los soportes, los motivos geométricos de la decoración y, ocasionalmente, en los temas naturalistas.

### Capachá

#### Cerámica

Los mejores ejemplares de vasijas se han descubierto dentro de las tumbas de tiro; el terminado de las piezas podía ir del simple alisado al fino pulido, pero en todas es notorio un gran colorido logrado con pigmentos de origen vegetal y mineral. También, se han encontrado urnas funerarias, ollas grandes con tapa en las que se depositaron restos incinerados.

La cerámica de Colima se distingue por las representaciones realistas de seres humanos, plantas y animales; sobre todo de perros, pues creían que eran los guías en el viaje a la región de los muertos.

## Culturas del Altiplano Central

### Teotihuacanos

Hacia el año 100 a.C., se asentaron en "El lugar donde moran los dioses" (significado de Teotihuacan) los primeros habitantes de lo que después sería este gran centro ceremonial. Los periodos de su mayor esplendor se sitúan entre las fases Tzacualli (1-150 d.C.) y Miccaoli (150-250 d.C.); durante el último periodo, la ciudad alcanzó una extensión de 22.5 km$^2$ y su población ascendía a 45 mil habitantes, aproximadamente. Se ha considerado que ésta fue la ciudad mesoamericana mejor planificada e influyente del periodo clásico respecto de algunas zonas de los estados actuales de Hidalgo, Puebla, Guerrero, Veracruz, Oaxaca, y de Guatemala y Honduras. A continuación, se dan algunas pautas de lo que puede encontrarse en Teotihuacan.




Teotihuacan.


Tláloc, dios de la lluvia.

## Arquitectura

Las estructuras arquitectónicas más estudiadas en Teotihuacan son las pirámides del Sol y de la Luna, la Ciudadela (complejo ceremonial y administrativo) y el denominado "Gran Conjunto", en donde destaca el Palacio de las Mariposas, todos ubicados sobre el eje que constituye la calzada de los Muertos, a cuyos lados se levantaron también otras construcciones. Uno de los prototipos más sobresalientes es la pirámide del Sol, núcleo de la ciudad durante la fase Tzacualli. Las razones de su construcción se aducen sagradas, pues se edificó sobre una cueva con forma de trébol de cuatro hojas (a la que es posible acceder tras recorrer un pasillo de 102 m de largo), la cual simboliza la dualidad matriz, que da vida a los hijos del Sol, e inframundo; posiblemente cada pétalo haya representado un punto cardinal, lo que le daría un carácter cosmogónico. La pirámide del Sol también fue considerada un *altepetl* (o cerro de agua), ya que de la cueva referida mana agua. Los cinco cuerpos superpuestos que la integran le confieren una altura de 63 m y su base cuadrada cubre un área de 46 225 $m^2$ (215 m por lado y 222 × 225 m de base); su volumen aproximado es de un millón de $m^3$. A ella se asciende mediante una serie de escalinatas, que incorporan descansos, delimitadas por alfardas.

## Escultura

Durante la fase Miccaoli el núcleo de la ciudad se trasladó al Sur, con la construcción de la Ciudadela; de su enorme plaza de 160 mil $m^2$ partieron las calzadas Oriente y Poniente, que dividieron a la ciudad en cuatro grandes cuadrantes. En el interior de la Ciudadela, está el templo de Quetzalcóatl, edificio estructurado con siete cuerpos superpuestos integrados por talud sobre tablero; en los taludes se observan en bajorrelieve largas y ondulantes serpientes acompañadas por caracoles y conchas marinas (símbolos de la protección solicitada por los pueblos de la costa). Los tableros exhiben las caras de Tláloc, dios de la lluvia, y de Quetzalcóatl, dios de la vida, de la fertilidad, del viento; dios que, con su penacho, surge de una flor de once pétalos; la flor en Teotihuacan representó origen, vida, habla, canto, gobierno, nobleza y dioses. En este recinto, se detectaron restos humanos relacionados con sacrificios rituales de la agricultura.

## Pintura

La totalidad de los edificios de Teotihuacan fueron policromados. Los colores que utilizaron fueron de origen mineral y vegetal, pues ocuparon como aglutinante la baba del nopal. Los colores más empleados fueron rojo cinabrio, verde, azul, ocre, naranja y negro. Los temas principales fueron los rituales relacionados con la tierra, el agua, la lluvia y la fertilidad, así como animales fantásticos. Los motivos principales, por lo general, fueron enmarcados con una cenefa. Los principales ejemplos de esta pintura se han encontrado en el Templo de la Agricultura y en los palacios adyacentes al centro ceremonial como son los de Atetelco, Tepantitla, Tetitla y Zacuala.

# Tarascos

Hacia el año 600, la región de Occidente recibió una fuerte influencia cultural del Altiplano central, tal como se observa en los vestigios arquitectónicos de plazas rodeadas por edificios orientados hacia el sol, plataformas, altares y patios hundidos.

A partir del año 1250, los artesanos tarascos elaboraron vasijas con diseños simples y decorado excepcional, pues manejaron la técnica en negativo, en la que usaron colores negro,

blanco, rojo, naranja y crema, motivos geométricos e imágenes con simbolismo religioso (serpientes y caracoles).

En la cerámica de Jalisco predomina el color rojo y la decoración geométrica y simbólica. Se hicieron numerosos cajetes, molcajetes y malacates; a los soportes de las vasijas se les dio forma de animales, o de bases circulares y pedestales. En algunas piezas es notoria la influencia tarasca.

La cerámica de Sinaloa y Nayarit se asemeja en la complejidad de su decoración, la policromía y la combinación de motivos incisos y pintados, pero en la de Nayarit predominó el color blanco y la decoración fue más profusa aún.

# Culturas de Oaxaca

## Zapotecas

Los *ben zaa* o "gente de las nubes", denominación con la que se hicieron nombrar los zapotecas, habitaron los fértiles valles del sur del actual estado de Oaxaca, aunque algunas comunidades lo hicieron, como hasta nuestros días, en los litorales del océano Pacífico. Debido a su organización política, al dominio económico sobre otras comunidades del valle y montañas, y a su organización social, fueron el grupo étnico que ejerció mayor dominio temporal en el periodo prehispánico.

### Monte Albán

Fue el centro ceremonial más importante de esta cultura. Se edificó a lo largo de 1300 años (500 a.C.-800 d.C.) sobre la cima de una montaña nivelada artificialmente, en un área de 20 km$^2$, 400 m por encima del nivel del valle de Oaxaca. Debe su nombre al terrateniente español Monte Albán o Montalbán, quien fuera dueño del lugar en el siglo XVI. Alfonso Caso efectuó las primeras exploraciones y restauraciones del sitio (1931-1958). Su auge se produjo entre los años 200 y 500, cuando ejercía dominio sobre los valles centrales del actual Oaxaca y estrechaba relaciones con Teotihuacan (centro de control sobre la región del Altiplano central en el valle de México) y Cholula. A su decadencia (800-1200) siguió el florecimiento de numerosas ciudades-Estado como *Lyobaa*, "Lugar de descanso", hoy conocido como Mitla.

### Arquitectura

El centro ceremonial de Monte Albán ha sido considerado como el más equilibrado de Mesoamérica. Sobresale su enorme plaza central de 200 por 300 m, a la que rodean diversas estructuras arquitectónicas: pirámides de diseño horizontal con escalinatas delimitadas por alfardas que rematan en tablero de doble escapulario —en forma de E, acostada y alargada, de influencia teotihuacana—, palacios, templos, juego de pelota, plataformas, y un observatorio astronómico considerado el primero en Mesoamérica y característico por la inclinación de su eje central, diferente al del resto de las edificaciones.

### Escultura

El auge de este arte aconteció entre los años 300 y 900, cuando perfeccionaron su sistema de escritura e incluyeron glifos en los relieves. Las estelas de los danzantes son las más importantes de este sitio; en ellas, se observan figuras humanas en movimiento, glifos calendáricos y antroponímicos. Inicialmente se supuso que representaban a personas bailando, pero hoy se sabe que conmemoran las victorias militares de Monte Albán sobre otras ciudades.

### Arte funerario en Monte Albán

Los zapotecas manifestaron un intenso culto a los muertos. Los cadáveres de personas importantes solían depositarse dentro de cámaras semisubterráneas con escaleras de acceso,



Monte Albán.



Danzantes zapotecas, Monte Albán.

antecámara formada por grandes losas de piedra y paredes decoradas con pinturas al fresco, en las que se colocaban ofrendas y que después se sellaban con bóvedas planas o triangulares. La tumba 104 se distingue por sus paredes estucadas y sus pinturas murales al temple, dinteles, jambas con relieves y ofrendas funerarias de barro; la siete, por el tesoro que se descubrió en ella.

Las urnas funerarias de cerámica evolucionaron a lo largo del tiempo, y en el preclásico se hicieron a mano; eran funcionales y se decoraban con figuras antropomorfas de influencia olmeca. En el periodo clásico, la colocación de la figura humana eliminó su funcionalidad y su producción se hizo en serie. Fueron comunes en ellas las representaciones de jaguares y murciélagos, animales totémicos relacionados con Pitao Cosobi (dios del maíz) y con Cocijo (dios de la lluvia). Éstas se colocaban en el nicho situado en el interior de las cámaras funerarias.

## Culturas del sudeste de México

### Mayas

La esplendorosa civilización maya inició su desarrollo cultural aproximadamente 2000 años a.C., en un territorio de casi 400 mil km² en el sudeste mexicano y parte de Centroamérica. Esta civilización contó con grandes observadores del cielo y la naturaleza, de inventores y descubridores, poderosos guerreros, así como con grandes constructores y artistas. La época de máximo desarrollo cultural, llamada Clásica, ocurrió entre el 300 y el 900 d.C., y durante ella alcanzaron la consolidación y perfeccionamiento de sus creaciones materiales, intelectuales y artísticas.

#### Arquitectura

Fueron constructores de magníficos recintos cívico-ceremoniales orientados por principios religiosos y cosmogónicos. Algunas características propias de los edificios mayas son: su construcción sobre plataformas o basamentos altos, amplios espacios abiertos en su interior, en donde se realizaban las celebraciones rituales, y la bóveda "maya", que se creaba al ir acercando hiladas de piedra de los muros laterales hasta que en la parte superior sólo quedaba un corto espacio que se cerraba con una pequeña plancha de piedra.

Sus construcciones marcaron modalidades especiales con el "arco falso", bóveda maya, cresterías, estelas y altares. Asimismo, la pintura mural se integraba a la arquitectura monumental como en Palenque, Uxmal, Tikal, Quiriguá, Tajín, Copán, entre otros.

Los materiales de construcción van desde la piedra caliza, arenisca, mármol y madera como la caoba y el zapote por ser muy resistentes a los ataques de las termitas y abundantes en la región.

Se distinguen tres estilos arquitectónicos del centro y norte de Yucatán aproximadamente en 600-1000 d.C., en el traslape de los periodos clásico y posclásico: Río Bec, Cheenes y Puuc. El propósito del estilo río Bec dejó de ser de carácter religioso, para adoptar una intención histórico-conmemorativa. El estilo cheenes se caracterizó por la ausencia de torres y las construcciones bajas. Por su parte, en el estilo Puuc fueron comunes los portales frontales rodeados de mandíbulas de serpientes y las fachadas completamente recubiertas de espirales y otros adornos tallados de manera exuberante.

#### Copán

Copán fue centro ceremonial-gubernamental y punto de reunión para la celebración de congresos de los astrónomos de la antigua civilización maya ubicado en Honduras, cerca de la frontera con Guatemala.

La ciudad desarrolló su estilo escultórico de bulto redondo. Se caracteriza por la estructura en forma de "I" para la construcción del juego de pelota. Mismo que era de carácter religioso y muy practicado por los mayas, en donde el ganador era sacrificado en honor a los dioses.



Arco maya en Chichen Itzá.



Templo de las inscripciones.



Tikal.

### Palenque

Palenque es la ciudad maya ubicada en Chiapas y se distingue por su alto nivel arquitectónico y escultórico.

Durante el gobierno de Pakal se construyó la mayoría de los palacios y templos teniendo como conjunto central El Palacio. A su muerte, su hijo K'inich Kan le sucedió y continuó las obras arquitectónicas y escultóricas que había iniciado su padre, además de terminar la construcción de la famosa tumba de Pakal el Grande.

El **Templo de las Inscripciones** alberga tres tableros grabados con inscripciones jeroglíficas que describen la historia de la dinastía y los hechos de Pakal el Grande, el cual cuenta con su cripta funeraria en el interior. Tanto el sarcófago, la losa y los muros de la cripta están decorados con bajorrelieves con pasajes de su muerte, su descenso al inframundo donde toma la identidad de uno de los dos gemelos del *Popol Vuh* y así, pudo derrotar a los señores del inframundo y alcanzar la inmortalidad.

### Bonampak

La selva lacandona de Chiapas resguarda la ciudad de Bonampak, que significa "Muros pintados", misma que está decorada con sus pinturas realizadas al fresco de cal y que son de carácter realista, pues en cada escena de la Gran Plaza y la Acrópolis, que alberga el Templo de los Frescos, se representan escenas de la guerra, sacrificios y celebración maya. Éstas se centran en la figura humana y su composición se desarrolla en forma de registros en espacios horizontales delimitados por líneas que ubican la escena en su contexto.

En la acrópolis pueden observarse grandes terrazas y edificios de función político-religiosa y que dan cuenta de la gran potencia militar que fue esta ciudad. Además, encontramos dos estelas con representaciones del gobernante Chaan Muan II realizando un autosacrificio, lo cual era común para los gobernantes mayas que debían ofrecerlos a los dioses sacándose sangre por medio de perforaciones en las orejas, genitales y lengua.

Los portaincensarios de Palenque son únicos, diferentes de cualquier otro objeto del resto de Mesoamérica.

### Tikal

Tikal "Lugar de las voces" o "Lugar de las lenguas" en maya, es la ciudad más grande del periodo clásico y se localiza en Petén, Guatemala.

La acrópolis central fue su centro administrativo conformado por residencias, estelas, piedras talladas, el palacio y seis templos piramidales con relieves en dinteles grabados y tallados en madera de chicozapote que cubren los vados de su entrada: Templo del Gran Jaguar o Templo Principal, Templo de las Máscaras o Pirámide de La Luna, Templo del Gran Sacerdote, Templo de la Serpiente Bicéfala, Templo de las Inscripciones.

La característica arquitectónica de esta ciudad maya es el uso de la bóveda de piedras saledizas conocido como el arco maya.

### Escultura

La escultura maya estuvo destinada al espacio público y rituales, empleando los materiales de roca caliza con bajorrelieves bajo un estilo realista.

Los temas principales fueron los reyes, nobles y sacerdotes acompañados de escritura jeroglífica (nombres, títulos y hazañas del personaje). Su canon de belleza respeta los pies de perfil y uno tras otro decorados con tocados realizados en oro o policromados.

Destacan sus estelas que son monolitos de piedra con textos grabados a través de los jeroglíficos que nos permiten ir descubriendo el maravilloso mundo de este gran imperio maya.

Seguramente la escultura más relacionada con la cultura maya tolteca es el Chac-Mol, o "Garra Roja", de Chichén Itzá, perteneciente al posclásico temprano (900-1250 d.C.), en la que se esculpió a un mensajero entre los hombres y los dioses, llevando ofrendas; en ella, además, se evidencian los rasgos de varias culturas mesoamericanas. Otra impresionante obra, entre una colosal variedad, son los portaincensarios de Palenque, especie de braseros en los que se quemaba incienso, sangre y otras ofrendas que, en promedio, medían 1.20 m de altura y pesaban 65 kilos; aparecieron hacia el 500 d.C. y hasta 350 años más tarde, pertenecientes al periodo clásico.

Por otro lado, utilizaron el jade que, a pesar de que lo trabajaban sin ninguna herramienta de metal, lograban un fino acabado en detalles como la máscara mortuoria del gobernante de Palenque con ojos de perla y obsidiana.

### Escritura y tallados

Los mayas desarrollaron una escritura propia y compleja, pictográfica y fonética, pues no importaba el símbolo sino su sonido. Se grababa o pintaba en estelas (monumentos de piedra), altares (piedras circulares asociadas a estelas), dinteles (piedra sobre puertas), paredes, escaleras y tronos, cerámica, objetos de adorno personal (orejeras y placas de jade), códices e incluso en el cuerpo. Inicialmente, se le llamó "jeroglífica" en comparación con la egipcia. El trabajo más importante de desciframiento de la escritura maya lo iniciaron el lingüista ucraniano Yuri Knorosov y Tatiana Proskouriakoff a mediados del siglo XX.

### Pintura

La pintura mural de los mayas se destacó por su belleza y por ser una valiosa fuente para conocer más de su compleja cultura, por su estilo narrativo. Las pinturas de Bonampak, Chiapas, son las más famosas debido al extraordinario estado de conservación, aunque no son las únicas. Se cree que las ciudades mayas, en las que predomina el tono de piedra desnuda, debieron estar totalmente pintadas. A pesar de que tienden a deteriorarse con facilidad, se conservan ejemplos prácticamente de todas las épocas en distintas regiones.

Se empleó para decorar libros, vasijas y construcciones que van desde la mural a la de códices y vasijas bajo las categorías de dioses y sus símbolos, rituales, augural e histórico.

La figura humana se plasmaba bajo un trazo realista donde se refleja el papel que desempeña en la sociedad y que nos permite conocer el contexto de la obra que se marcan en la línea temática de acontecimientos bélicos, ceremonias rituales, esquemas genealógicos, incursiones punitivas, estilo narrativo en escenas del poder de los gobernantes deificados, el árbol sagrado, el inframundo acuático y el culto a sus antepasados.

Técnicamente, no lograron el manejo de la perspectiva, pero alcanzaron la "vida y movimiento" gracias al dinámico fluir de la línea y la combinación de ejes verticales, horizontales y diagonales.

## Cerámica

Además del periodo clásico, una de las etapas más importantes en lo que a cerámica y alfarería se refiere fue la del posclásico temprano (1250 d.C.), cuando llegaron la metalurgia y el tra-



Murales de Bonampak.

bajo de mosaico con turquesa; desaparecieron las notables figurillas antropomorfas y zoomorfas, así como la apreciada cerámica policroma de la época clásica. En el posclásico tardío (1517 d.C.) las urnas antropomorfas se fabricaban en serie. Cierto es que ninguna otra cultura pudo superar a la maya en cuanto al pulimento de las superficies, el uso de una amplia gama de colores y el magnífico acabado.

Vasija maya.

## Culturas de los Volcanes

Se les denomina así a los pueblos que habitaban las faldas de los volcanes Popocatépetl e Iztaccíhuatl y sus alrededores ,y que tuvieron un profundo culto al dios del agua conocido en el Altiplano central como Tláloc. La cerámica de "Los Volcanes" fue dada a conocer por el francés Désiré Charnay y se caracteriza por la representación de Tláloc en los cuerpos de las vasijas pintadas con policromía y bellas formas geométricas.

### Cholula

Su estratégica posición la convirtió en uno de los centros más destacados del Altiplano Central, punto estratégico para el comercio debido a la gran cantidad de peregrinos que por motivos religiosos visitaban la ciudad.



*Mural de los Chapulines*. Detalle. Cholula.

**Arquitectura**

Fue en este sitio en donde se construyó la pirámide de mayor basamento en el mundo, 450 m por lado. Su construcción se realizó en varias etapas, iniciándose alrededor del 3000 a.C., y tardó 1400 años en terminarse. En su interior, permanecen los vestigios de las pirámides superpuestas construidas a lo largo de seis siglos así como ocho kilómetros de túneles, de los cuales sólo una parte puede recorrerse.

**Pintura**

El *Mural de los Chapulines*, localizado a un costado de la pirámide, utiliza colores como el rojo, el negro y el amarillo, aplicados en técnica al temple sobre estuco.

## Culturas del Altiplano Central en el posclásico

### Toltecas

Después de que Teotihuacan llegara al fin de su esplendor (año 650 d.C.), surgieron grandes entidades independientes como: Tula, Xochicalco, Cacaxtla-Xochitecatl, Teotenango, la cultura de los Volcanes y Cholula, entre muchas más.

### Tula

Fue la capital del imperio tolteca. Ha sido considerada como la ciudad tolteca más importante, por ser la ciudad sagrada de *Cē Ācatl* (significa 1 caña, Topiltzin "nuestro príncipe" Quetzalcóatl), el principal rey del periodo posclásico temprano (850-1250 d.C.). Floreció entre el año 900 y el 1200 d.C.; cuando alcanzó su máximo esplendor, su extensión aproximada era de 16 km² y contaba con 80 mil habitantes. Los toltecas destacaron por sus habilidades artísticas y su espíritu creativo.

**Arquitectura**

La arquitectura tolteca propuso elementos novedosos llamados "espacios abiertos", que consistían en una serie de columnas dispuestas al frente de las entradas principales de los edificios y que contribuían a formar pasillos. Destacan los vestigios de construcciones que tuvieron un profundo simbolismo religioso como el Palacio Quemado, el Altar central, el Templo de Tlahuizcalpantecutli y los juegos de pelota.

Su arquitectura buscaba efectos decorativos y soluciones constructivas rápidas. Siendo una de sus principales aportaciones el uso de los pilares y columnas diseñados en forma de serpiente y representaciones alusivas a sacrificios como frisos de jaguares y águilas que devoran corazones o calaveras emergiendo de las fauces de la serpiente.

El tema predominante en estas manifestaciones era el bélico con los atlantes (guerreros de Tula) que soportaban los techos de los templos y las esculturas exentas.

### Escultura

Los toltecas solían integrar esculturas a sus conjuntos arquitectónicos. Uno de los atractivos principales de esta zona son los famosos Atlantes, que miden 4.8 m de altura, fueron labrados en piedra basáltica y se cree que sostuvieron el techo del adoratorio dedicado a Quetzalcóatl, en su advocación de Tlahuizcalpantecuhtli, por lo que se piensa que simbolizaban a su ejército. Otras obras escultóricas relevantes son el Muro de las serpientes o *coatepantli* y el *tzompantli*.

## Cacaxtla

Este sitio arqueológico fue hallado en 1975. Localizado en la planicie poblano-tlaxcalteca y dominando un amplio paisaje lacustre de fértiles suelos, ocupó una posición estratégica entre el Altiplano central y la costa del Golfo de México, su apogeo se produjo entre el año 600 y 750 d.C. Se trata de un complejo arqueológico integrado por un conjunto de habitaciones alrededor de un patio. Por su gran realismo y colorido, destacan los extraordinarios murales al fresco que representan episodios de guerra y su mitificación.

## Xochitécatl

Se trata de un centro cívico ceremonial ubicado en el cerro Xochitécatl, al Este


Guerrero pájaro en los murales de Cacaxtla.

de la zona arqueológica de Cacaxtla, en donde es posible observar los vestigios arquitectónicos de una gran plaza central con basamentos en desniveles, la pirámide de las Flores y un amplio sistema de enterramientos, en donde se encontraron deidades femeninas y numerosas ofrendas a la fertilidad.

## Xochicalco

Su nombre significa "Lugar de la casa de las flores", centro ceremonial emplazado en el actual estado de Morelos; su esplendor llegó tras la decadencia teotihuacana, ciudad que le sometió durante el periodo clásico. Se erigió sobre la cúspide de varios cerros que se modificaron para tal propósito; sus principales características arquitectónicas son: su estructuración misma, basada en un sistema de terrazas; el observatorio, famoso por los efectos de transparencia, que en su interior y bajo la luz del rayo del Sol, crea sobre el cuerpo durante el equinoccio; tres estelas esculpidas que representan a Quetzalcóatl; las pirámides; los palacios; los temascales; tres juegos de pelota y una excepcional fila de altares circulares. En este conjunto destaca el templo de Venus, donde se manifiesta la reunión de astrónomos de distintas regiones para un ajuste al calendario mesoamericano.

## Mexicas

En las cédulas de sala del museo del INAH, se lee que, a partir del 1300, después del abandono de Tula, los pueblos que se habían asentado en el Altiplano Central:

> [muestran] un florecimiento político y cultural; se producen entonces numerosos testimonios de un ideal pan-mesoamericano, integrado esencialmente por mitos, deidades y cultos religiosos comunes. Los diversos señoríos que se consolidaron en aquel tiempo buscaron su identidad a través de estilos artísticos cuyo lenguaje visual les diera un reconocimiento comunitario. Este proceso se inició con el predominio de Culhuacán y Tenayuca, al cual seguiría una sucesión de grupos conocidos en las crónicas históricas como de habla náhuatl o "tribus nahuatlacas", cuyo origen se dio en el mítico Aztlán-Chicomoztoc; se trataba de xochimilcas, tlahuicas, tlaxcaltecas, huexotzincas, tepanecas y acolhuas, y los matlatzincas que hablaban otra lengua [...].

Lo característico de tales tribus fue un espíritu beligerante asociado con ideas religiosas que justificó su actividad guerrera, la captura de prisioneros y los sacrificios humanos, temas principales del arte que se produjo en ese contexto dentro del cual predominaron imperativamente los mexicas, aztecas o tenochcas.

Los mexicas fundaron su ciudad en México-Tenochtitlán, en el año 1325 logrando imponer, mediante guerras y alianzas, sus ideales políticos, administrativos, militares y religiosos.

# El Templo Mayor

## Arquitectura

Tras la larga travesía emprendida desde Aztlán (1111 d.C.) y dirigida por Huitzilopochtli, los mexicas llegaron al lugar indicado, un islote ubicado al Occidente del Lago de Texcoco donde un águila devoraba a una serpiente, y fundaron su centro con la pirámide de Coatepec (hoy Templo Mayor), de la que partieron los cuatro rumbos del universo y que dividieron a la ciudad en cuatro barrios.

A partir del año 1430, cuando lograron su independencia de Azcapotzalco, a Coatepec (casa de Huitzilopochtli y de Tláloc y centro absoluto de la vida religiosa y de los principales asuntos políticos, económicos y militares, fuertemente vinculados a su cosmogonía) le fueron superponiendo en distintas etapas otras pirámides que a la llegada de los españoles fueron siete. Las superposiciones obedecieron al deseo de alabar a sus dioses y fueron resolviendo con su cada vez mayor altura el problema de las inundaciones y los hundimientos en el fangoso terreno. Cabe señalar que el recinto estuvo delimitado del resto del emporio por una plataforma con escalinatas.

Para resolver el problema de construir en un terreno tan inestable recurrieron a una cimentación de estacas de 5 m por 10 cm de diámetro colocadas con una mezcla de tezontle y cimentante.

Además del gran templo, Tenochtitlan contó con un embarcadero, producto de una ingeniosa tecnología, y con tres calzadas que conectaban la urbe con tierra firme: la calzada de Iztapalapa hacia el Sur, Tacuba al Poniente y Tepeyac al Norte.

En torno de Coatepec y rodeando a una lujosa plaza, fueron construidos numerosos templos menores como el de Ehécatl-Quetzalcóatl, el juego de pelota (ambos bajo la Catedral de México), y otros donde se adoraron dioses propios o en donde se creía que vivían los dioses de los pueblos conquistados (como prisioneros del gran dios Huitzilopochtli); otras edificaciones más, sirvieron para dar instrucción a los nobles y a los sacerdotes; para las mujeres había una casa de canto. Los edificios dedicados a deidades y los palacios se decoraban con pinturas murales de gran colorido en los que los temas predominantes fueron de carácter ritual, en especial los relacionados con la guerra.

Además, contaban con un sistema hidráulico avanzado con canales, presas, diques, depósitos pluviales y chinampas.

## Escultura

La escultura mexica fue de carácter monumental elaborada en piedra o cerámica, llena de detalles decorativos que atienden a la temática mitológica, a sus dioses humanizados con atributos o a simbolismos de los animales divinos como la serpiente, el águila y sus guerreros.

La Piedra del Sol es el monumento escultórico mexica más conocido. Se descubrió en 1790. Se trata de un gran altar de sacrificio gladiatorio o temalácatl. En su diseño se reconoce el rostro de Xiuhtecuhtli. Carlos Navarrete y Doris Heyden señalan que lo más viable es que se trate de Tlaltecuhtli, divinidad de la tierra emergiendo del agujero de la tierra, sujetando un par de corazones humanos y mostrando su lengua convertida en cuchillo de sacrificios. Está rodeado de los cuatro soles o edades anteriores al Quinto Sol, y a la vez aparece la secuencia de los 20 signos de los días.

La Coatlicue es un monolito de gran importancia en el arte mexica que representa a la diosa madre, la diosa de la vida y la muerte en la Tierra: una mujer con una falda de serpientes, que es lo que significa su nombre, y un collar que exhibe corazones humanos.

Otra importante obra escultórica es la gran piedra redonda en la que fue esculpida Coyolxauhqui (la diosa Luna) cuyas extremidades y cabeza se encuentran separados del cuerpo. El mito explica que era la hija mayor de Coatlicue (quien vivía sola en el cerro de Coatepec) y que al saber que su madre iba a dar a luz a su hermano (engendrado por una pluma que cayó del cielo) encolerizada quiso matar a su madre con la ayuda de sus hermanos (las estrellas o los Tzenzohuiznahuas, esto es, los 400 surianos, después convertidos en estrellas para gobernar de noche junto con la Coyolxauhqui, lo cual es su castigo por intentar asesinar al hijo del Sol), pero, al momento de intentarlo, una serpiente



Mapa de Tenochtitlan hecho por Hernán Cortés.


Templo Mayor.


Calendario azteca.

que obedecía los mandatos del dios recién nacido, desmembró a Coyolxahqui y la arrojó por una ladera. Desde entonces, Huitzilopochtli se convirtió en el principal dios de los mexicas.

### Arte plumario

Una de las grandes aportaciones de la cultura mexica fue el arte plumario que se mantuvo en la Nueva España gracias al sincretismo cultural y religioso tras la llegada de los evangelizadores franciscanos y agustinos, pues esta técnica se empleó en algunas manifestaciones religiosas; además, para escudos nobiliarios.

Los artesanos amantecas eran los encargados de elaborar el arte plumario en sus diferentes tipologías: tocados, brazaletes, instrumentos musicales con engarces de plumas, penachos y uniformes de guerreros.

Para los mexicas las plumas significaban la sabiduría del ser humano, el valor y el respeto para su pueblo.

Las plumas que más se empleaban eran las de los colibríes, tucanes, guacamayas, quetzales y pericos.

## El arte prehispánico. Área andina

## Periodo lítico (12000-5000 a.C.)

Hacia el año 5000 a.C., cuando los habitantes andinos iniciaron las primeras prácticas agrícolas con la siembra de quinua, calabazas y frijol, en las márgenes de los ríos y los valles interandinos y costeños y domesticaron a la llama y al cuy, también desarrollaron el arte de pintar en grutas y cuevas. El Instituto Nacional de Cultura de Perú, inventarió 97 sitios con pinturas rupestres y 137 con petroglifos, representaciones prehistóricas gráficas grabadas en rocas o piedras, y que no deben confundirse con las pictografías, que son imágenes dibujadas o pintadas en roca, si bien ambos pertenecen a la categoría del arte rupestre.

## Periodo precerámico (5000-2000 a.C.)

En la última década del siglo xx, fueron descubiertos, en el valle de Supe, en la Ciudad Sagrada de Caral, a 200 km al Norte de la ciudad de Lima, los vestigios arquitectónicos más antiguos de América, y que han resultado, mediante la datación con radiocarbono, contemporáneos a los de las grandes culturas de Mesopotamia, China, India y Egipto. Este hallazgo cambió varias concepciones sobre el surgimiento de las antiguas civilizaciones del **Perú**. Importantes edificaciones de este periodo son la pirámide de La Galgata y el Templo de Huaricoto, ambos en Ancash y el complejo arquitectónico de Piruro en Huanuco, entre otros.

## Periodo inicial (2000-500 a.C.)

### Arquitectura y relieve

En este periodo, surgieron centros ceremoniales que se construyeron con un patrón arquitectónico similar; entre ellos, el centro ceremonial de Kotosh, famoso por el Templo de las Manos Cruzadas, recinto en cuyo interior y bajo sus nichos se hallan relieves de antebrazos y manos cruzados.

En este periodo fue construido Cumbeyo, que abarca 25000 m², y en donde sobresalen tres sitios: el Santuario, es una obra escultórica con forma de cabeza humana, cuya boca es una gruta de 3.5 m de diámetro en cuyo interior se observan figuras geométricas en bajorrelieve (formas geométricas, cruces, signos octagonales, espirales, grecas e infinidad de combinaciones), se cree que fue sepulcro de un personaje importante; las Cuevas, que contienen petroglifos con motivos antropomorfos, probablemente en ese lugar se efectuaron sacrificios humanos; y el Acueducto, que quizá se construyó con fines religiosos y ceremoniales, ya que Cajamarca cuenta con agua en abundancia, es una maravillosa obra de ingeniería hidráulica que se extiende atravesando un paisaje a lo largo de 9 km. En su diseño se ocuparon grecas y ángulos rectos con el fin de disminuir la velocidad de las aguas y evitar la erosión del terreno.

## Periodo formativo. Horizonte temprano (500-200 a.C.)

En este periodo se establecen estructuras sociales y estatales. El poder de estas organizaciones se manifestó en la construcción de grandes centros ceremoniales a lo largo de la costa de Perú, característicos por su forma en U y plazas de amplias extensiones. Sobresale la cultura de **Chavín**, resultado de la coincidencia de componentes tradicionales provenientes de la costa y la sierra del norte de Perú y cuyos habitantes trabajaron extraordinariamente la piedra, con la que hicieron monumentales edificios como *El Castillo*, esculturas como *El Lanzón* y relieves como la *Estela Raimondi*. Sincrónicamente, a la cultura de Chavín, evolucionaron otras con rasgos comunes, como la **Cupisnique**, en la costa Norte, que se distinguió por su desarrollo alfarero, similar al de Chavín por ser monócromo, y la cultura **Paracas**, famosa por la presencia de numerosas tumbas que van de las más antiguas con forma de botellas de pico largo hasta las necrópolis paracas (ciudades de muertos).



*Puerta del Sol*, Tiahuanaco.

## Horizonte intermedio temprano (200-500)

Es una etapa compleja y diversa. Los vestigios arqueológicos parecen no dar suficiente información para determinar si ya podría tratarse de ciudades-Estado. La cantidad de fortificaciones, sitios amurallados, las representaciones artísticas de guerras y la violencia descubierta en los cadáveres de las tumbas, muestran que, además, fue una etapa bélica.

## Horizonte medio (550-1000)

Las características más importantes de este horizonte son la existencia de la ciudad y del Estado. Las dos culturas más importantes fueron **Huari** y **Tiahuanaco**.

Tiahuanaco, que ha sido considerada "la joya del lago Titicaca", fue un centro ceremonial en el que estuvieron presentes elementos arquitectónicos como pirámides, patios hundidos, canales y caminos; allí, entre los años 100 a.C. y 500 d.C., fue construida la *Puerta del Sol*, gran piedra de andesita (2.72 m de altura por 4 m de largo), en cuyo centro del dintel se esculpió un importante detalle iconográfico: el Dios de los Báculos, de cuya cabeza salen rayos que representan al Sol; rodeando a esta figura hay tres hileras de seres alados que portan un báculo, la superior e inferior tienen cabezas humanas, y la hilera de en medio, son cabezas ave. Quizá tuvo un uso agrícola y los personajes representan los meses del año.

Próximos a la *Puerta del Sol*, están el *Monolito Fraile* y el *Monolito Ponce*. En su cerámica destacaron con su decoración del cóndor, el puma y la geometría.

## Horizonte tardío (1000-1450) Época de los grandes reinos incas

Esta época corresponde a la expansión del estado imperial inca el cual desarrolló una arquitectura ejemplificada en las ciudades de Cuzco y Machu Picchu.

### Cuzco

Fue capital del Imperio Inca y en él se encontraban importantes edificios que fueron modificados a la llegada de los españoles. Se

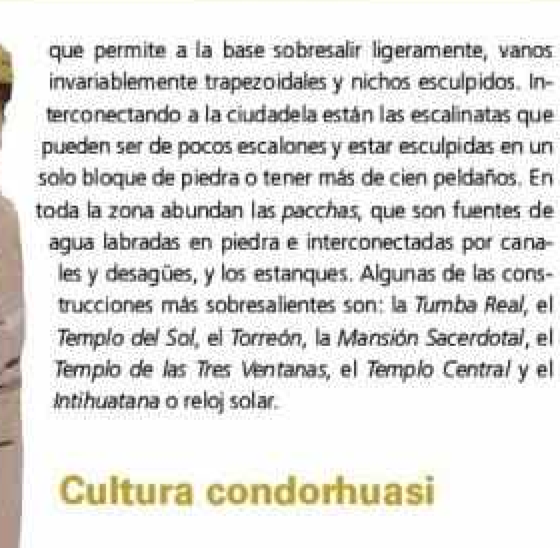
conservan restos del *Coricancha* o *Templo del Sol*, edificación cuyas paredes estaban recubiertas por láminas de oro y plata.

Muy cerca de esta ciudad se localiza la fortaleza de Sacsayhuaman que destaca por sus muros megalíticos, ejemplo de la arquitectura inca.

## Machu Picchu

Aún se desconoce si esta maravillosa ciudadela, que se extiende sobre una superficie de 325 km² a 2450 m.s.n.m., fue fortaleza, palacio, refugio secreto, santuario u observatorio. Se ha pensado en ella como fortaleza por su ubicación inexpugnable, como refugio secreto que sólo el inca y sus habitantes conocían; u observatorio, pero la mayoría le da la categoría de santuario de vírgenes. Un hecho que apoya esta idea fue el hallazgo de 173 cadáveres, de los cuales 150 eran de mujeres y 23 niños y hombres poco corpulentos; otro aspecto que la refuerza es la presencia de elementos naturales que formaron parte de la cosmovisión andina: montañas, grandes rocas, grutas y manantiales. En los cerros que rodean Machu Picchu permanecen los vestigios de edificios y templos, lo que permite afirmar que la ciudad se extendió por una superficie mucho más amplia de la que hoy se visita, y lo que se ve es la parte noble reservada a los templos, palacios y almacenes donde sacerdotes, vírgenes y gobernantes tenían sus residencias.

Todas las edificaciones de Machu Picchu tienen un estilo propio: construcciones con muros de piedra angular pulida en forma regular, empalmes perfectos entre los bloques de piedra como el que muestra el *Templo Principal*, talud con leve inclinación que permite a la base sobresalir ligeramente, vanos invariablemente trapezoidales y nichos esculpidos. Interconectando a la ciudadela están las escalinatas que pueden ser de pocos escalones y estar esculpidas en un solo bloque de piedra o tener más de cien peldaños. En toda la zona abundan las *pacchas*, que son fuentes de agua labradas en piedra e interconectadas por canales y desagües, y los estanques. Algunas de las construcciones más sobresalientes son: la *Tumba Real*, el *Templo del Sol*, el *Torreón*, la *Mansión Sacerdotal*, el *Templo de las Tres Ventanas*, el *Templo Central* y el *Intihuatana* o reloj solar.


Monolito *Fraile*.


Machu Picchu.

## Cultura condorhuasi

Ubicada en lo que hoy es Catamarca, en **Argentina**, en el periodo temprano, floreció la cultura condorhuasi, la cual destacó por sus esculturas en piedra con tallados finos y detallistas. Entre las formas más características destacan los **suplicantes**, por su extraña posición, que son figuras humanas que mezclan elementos realistas y fantásticos.

Asimismo, son interesantes los morteros o fuentes votivas de tipo antropomorfo, que en ocasiones presentan colmillos y patas de felino. Con piedra pulida, los condorhuarsi elaboraban máscaras, pipas y cuentas de collar hechas en lapizlázuli o turquesa. Su cerámica era policroma, de superficie externa pulida de color rojizo sobre la cual se realizaban motivos geométricos en negro y blanco. Las formas son diversas y sobresalen figuras humanas sentadas o "gateando", vasijas de cuerpo alargado y cuello esbelto que hacia la base tienen boca y pico en relieve de apariencia ornitormorfa (forma de pájaro). Este tipo parece ser exclusivamente ritual, pues se halla sólo en las tumbas. Fabricaron instrumentos musicales en cerámica.

## Cultura chibcha o muisca

Es de las culturas más representativas de la época prehispánica en la actual **Colombia**. Sus habitantes practicaron una escultura glíptica o arte de grabar en piedras finas y trabajaron en el arte de repujar oro. Modelaron a los humanos en barro y a los dioses en oro.


*El suplicante*.



UNIDAD III

# EL ARTE PREHELÉNICO, GRECIA Y ROMA


CAPÍTULO 10 El arte prehelénico del Mediterráneo oriental y occidental: arte egeo o minoico-micénico

CAPÍTULO 11 El arte clásico: Grecia

CAPÍTULO 12 El arte etrusco y prerromano

CAPÍTULO 13 El arte clásico: Roma



# UNIDAD III EL ARTE PREHELÉNICO, GRECIA Y ROMA

En este mapa se indican las principales zonas de desarrollo del arte que se estudia en cada capítulo de esta unidad.

**CAPÍTULO 10**

Principales zonas de desarrollo del arte prehelénico del Mediterráneo oriental y occidental: arte egeo o minoico-micénico

Isla de Creta

**CAPÍTULO 11**

Principales zonas de desarrollo del arte clásico: Grecia

Grecia

**CAPÍTULO 12**

Principales zonas de desarrollo del arte etrusco y prerromano

Norte de Italia

**CAPÍTULO 13**

Principales zonas de desarrollo del arte clásico: Roma

Italia

OCÉANO GLACIAL ÁRTICO

OCÉANO ATLÁNTICO

OCÉANO PACÍFICO

OCÉANO PACÍFICO

OCÉANO ÍNDICO

# CAPÍTULO 10

## El arte prehelénico del Mediterráneo oriental y occidental: arte egeo o minoico-micénico




Máscara de Agamenón (1550-1500 a.C.). Máscara mortuoria nombrada erróneamente por su descubridor, pues es anterior a la época del rey Agamenón (ca. 1250-1200 a.C.). Museo de Arquitectura Nacional de Atenas.

**La isla de Creta sirvió de inspiración de las zonas occidentales más próximas a causa de su ubicación privilegiada. En todas sus manifestaciones artísticas encontramos un mundo de formas naturales y colores, en contraste con la decoración geométrica cerrada. La vida de los cretenses está orientada por un sentido de libertad que anuncia el esplendor griego.**




## Arte egeo o minoico-micénico

Con Creta en el mar Jónico como centro, el área de expansión de la civilización creto-micénica se extendió y abarcó Grecia, en la zona de la Argólida del Peloponeso (Micenas y Tirinto), las islas del archipiélago de las Cícladas (Eubea, Andros, Delos, Paros, Naxos), las islas de Rodas, Samos, Chios, Lesbos y, finalmente, las costas occidentales de Asia Menor (en especial la zona del Helesponto, en la colina de Hissarlik, donde se hallaba la ciudad de Troya, uno de los más importantes centros comerciales del mundo).

La isla de Creta, centro de la cultura egea, por su situación privilegiada en un mar de rutas comerciales, fue el solar de una cultura que sirvió de inspiración a las zonas occidentales más próximas. Alargada y de costas muy recortadas, es la mayor de las islas del archipiélago griego. Knossos, la principal ciudad antigua, fue residencia del Minos o rey cretense.

Las ciudades cretenses estaban agrupadas en una federación y se regían por leyes dictadas por Minos que tenían un cierto carácter igualitario. Los cretenses se dedicaron sobre todo al comercio, siendo los intermediarios de las transacciones de productos entre los países del Mediterráneo y los más avanzados navegantes de su tiempo. Al parecer tuvieron relaciones comerciales con Egipto, pudiéndoseles considerar, quizá, como un puente entre la civilización egipcia y la griega.

Las excavaciones a finales del siglo XIX del arqueólogo alemán Henrich Schliemann en las ciudades de Troya, Orcómenes, Micenas y Tirinto, ciudades rodeadas por murallas ciclópeas, permitieron conocer el arte micénico, y las del arqueólogo inglés Arthur Evans en Knossos, el arte cretense. El arte egeo o creto-micénico se ha considerado como el preámbulo del arte griego —prehelénico por antonomasia— aunque sus relaciones con éste no están, sin embargo, bien dilucidadas. El arte cretense fue la manifestación de un pueblo pacífico, comercial y aristocrático que basaba su poderío en una talasocracia o dominio del mar. Por el contrario, el arte micénico fue la manifestación de un pueblo guerrero que necesitó la construcción de grandes y sólidas murallas para la defensa de las ciudades. Esto ya establece una diferencia fundamental entre ambas artes: la cretense, viva, alegre y cortesana; y la micénica, sobria, recia y guerrera.


Palacio de Knossos.

## Creta

Posiblemente, los cretenses tuvieron un gran sentido del orden y de la comodidad. Sus palacios estaban bien iluminados y ventilados. Sus edificios públicos estaban provistos de desagües, agua corriente, calefacción, arcaicos ascensores, y primitivos cuartos de baño dentro de las casas. Fueron practicantes de todo tipo de deportes (en especial del boxeo y la lucha, del baile y los toros). Su forma de gobierno monárquica determinó un arte cortesano y aristocrático. Como en realidad no se han hallado en Creta estatuas de soldados y sí, en cambio, gran número de leyes grabadas en tabillas de piedra, se deduce que estos reyes tratarían de mantenerse dentro de la legalidad no haciendo uso de la violencia.

Creta nos muestra un cuadro de vida colorista, irrefrenable, alegre a pesar de su régimen social autocrático. El arte despliega una concepción artística muy diferente de la de los egipcios y los mesopotámicos.

La trascendencia del papel que desempeñaban en la vida cretense las procesiones, las fiestas, los espectáculos de lucha y los torneos, los toros, las mujeres, y sus ademanes de coquetería, fue manifiesto. Los monumentos de Creta dan testimonio de la existencia de formas de vida señoriales, de una corte fastuosa, de palacios espléndidos, de ricas ciudades, de grandes latifundios. El elemento decorativo, el gusto por lo refinado y la virtuosidad, por lo delicado y gracioso, alcanza aquí su máximo exponente. Unas formas de vida más independientes, más espontáneas y elásticas engendran un arte más individualista, más libre estilísticamente y más amante de la naturaleza.

Pero la independencia del arte cretense se explica también, de manera parcial, por la función extraordinariamente importante que la ciudad y el comercio desempeñaron en la vida económica de la isla. Existía gran variedad de comunidades urbanas: al lado de la capital y de las cortes, como Knossos y Faistos, había ciudades industriales, como Gurnia, y pequeñas villas de mercado como Praisos. Por otro lado, el hecho de que el comercio exterior estuviera en manos de las clases dominantes provocó que el espíritu inquieto y deseoso de novedades de los comerciantes y navegantes del Mediterráneo pudiera imponerse de una forma más libre que en Egipto o Babilonia.

La osadía de los temas, la renuncia a la solemnidad representativa, y la preferencia por lo profano y lo episódico, por los motivos vivientes y dinámicos, así como una composición más libre, más desembarazada y más pictórica en contraste con los convencionalismos compositivos del arte egipcio y mesopotámico, son característicos. Por todas partes, tanto en las escenas y figuras, como en la decoración ornamental de los vasos, encontramos un mundo de formas naturales y colores, en contraste con la decoración geométrica cerrada.



Casco cretense de bronce, finales del siglo XIII a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Creta nos acerca a Occidente. La imagen deja de tener una significación mágica. Nace el artista con personalidad propia y se crea el placer de la contemplación artística y el sentido de la belleza en sí misma. No obstante, el arte cretense tiene sus convencionalismos antinaturalistas y sus formas abstractas: casi siempre descuida la perspectiva, faltan las sombras en sus pinturas, los colores son uniformes, y la forma de la figura humana se pinta más estilizada que la de los animales. La vida cretense está matizada por un sentido de libertad, que anuncia a Grecia.

## Micenas

Fue una villa que comenzó como una pequeña factoría cretense, logró conquistar a sus anteriores conquistadores y gobernantes y transformar, a su vez, la isla de Creta en una de sus colonias. Por consiguiente, el arte se trasladó de la isla al continente, floreciendo de muchas nuevas maneras, como en los trabajos en metal y en los adornos de plata y oro.

La cultura micénica fue militar, guerrera y defensiva. Las ciudadelas fueron verdaderas acrópolis. Se encontraban bien fortificadas, en lugares escarpados, dominando la llanura o vigilando un lugar de paso. Grandes murallas y torres, a base de gruesos bloques de piedra colocados unos sobre otros, aseguraban la defensa. Al parecer, este pueblo vivía pendiente de la amenaza de invasiones norteñas que, en efecto, con el tiempo, acabaron con el poderío micénico.

En forma cronológica, la civilización egea se extiende, aproximadamente, desde la mitad del tercer milenio hasta mediados del siglo XIII a.C., en que desapareció de modo inesperado.

Se perdieron las huellas de cretenses y micenos, y durante casi 500 años los pueblos del Mar Egeo atravesaron por un periodo de bruma. ¿Cómo pudieron desaparecer culturas tan inmensas y distantes, como las de Micenas y Tirinto? Existen dos teorías: una

## Información relevante

- Durante la Edad del Bronce, en las tierras que bordean al Mediterráneo se produjeron circunstancias favorables para el florecimiento de importantes núcleos culturales que constituirían los antecedentes del arte griego. Entre estas culturas destacaron las civilizaciones de las islas Cícladas, Creta y Micenas.
- Hacia el año 2600 a.C., se establecieron en la costa de la isla de Creta los primeros núcleos urbanos, en los que surgieron importantes puertos y magníficos palacios como los de Knossos, Festos y Hagia Triada.
- La civilización cretense recibe el nombre de civilización minoica, por Minos, que pudo ser un rey.
- Hacia el año 2200 a.C., los aqueos, un conjunto de pueblos indoeuropeos, emigró hacia la península balcánica; ahí fundaron núcleos urbanos de gran importancia, como Micenas, ciudad que da nombre a esta civilización.
- Micenas estaba rodeada por grandes muros ciclópeos; de esta muralla cabe destacar la Puerta de los Leones. Asimismo, son dignas de mención sus tumbas en forma circular, llamadas tholoi o tholos, como la tumba de Atreo.

que afirma que se debió a una violenta invasión de un pueblo enemigo, en posesión de armas mucho más perfectas que las de los defensores; y una segunda, que explica la desaparición de Creta y Micenas debido a fuertes movimientos sísmicos o terremotos que acabarían aniquilando en forma súbita esta floreciente civilización egea.

## Arquitectura

En la arquitectura egea podemos considerar dos zonas: la **cretense**, representada sobre todo por los **palacios**; y la **micénica**, ejemplificada por el **mégaron**, las tumbas de corredor con cúpula y las construcciones de murallas ciclópeas.

### Arquitectura cretense

En la arquitectura cretense destacaron los palacios. El palacio se hallaba formado estructuralmente por complicados conjuntos de construcciones rectangulares o dependencias (almacenes, dormitorios, salas de recepción, baños, etcétera) a lo largo de pasillos de hasta 100 metros de longitud, situadas de manera asimétrica en un complicado laberinto en torno de un gran patio rectangular, con columnas casi siempre de madera pintada, sobre basas de piedra, y al que comunican en forma directa las grandes salas de recepción, con cubierta sostenida por gruesos pilares y en las que se sitúa el trono. Al palacio se entraba por una puerta con pares de columnas y la iluminación se vertía a las habitaciones por tragaluces, subiéndose a las diversas salas por escaleras interiores. Los palacios, como todos los edificios, están revestidos exteriormente de estuco blanco o rojo, con pinturas al fresco u ornamentación esculpida.

Al contrario de los griegos, los cretenses fueron poco aficionados a la simetría, observándose esta particularidad no sólo en la situación de las puertas en un ángulo de las fachadas, sino también en la desordenada ubicación de las estancias en casas y palacios.

Los elementos constructivos de la arquitectura cretense son el uso del pilar de sección cuadrada, colocado sobre una basa plana, retomado de Egipto; el empleo de la columna, primero de madera, y que al ser pasada a piedra resulta más estrecha por su parte inferior (tronco de árbol invertido), en ocasiones sin basa, y capitel con gruesa moldura convexa (equino) sobre el que descansa un dado o pieza cuadrada (ábaco). Sobre éste concurre el entablamento con el friso decorado con medallones separados por recuadros.

Todo ello proporciona elementos arquitectónicos al futuro templo dórico griego. Los elementos comunes de los palacios son los patios rectangulares, grandes escaleras de acceso a los pisos superiores, tragaluces y el carácter arquitrabado de su arquitectura.

### Arquitectura micénica

En Micenas destacó el tipo de vivienda llamado mégaron, que no sólo sirvió para reuniones de carácter civil, sino para celebrar actos religiosos, y que fue, en realidad, el germen del templo dórico griego. El mégaron está formado longitudinalmente por una sala o cámara rectangular sostenida por cuatro columnas y en cuyo centro se halla el hogar, con salida de humo y entrada de aire, precedida de una antecámara y pórtico, y ante éste, un patio, en cuyo eje longitudinal se levanta un altar, como en el mégaron de Tirinto.

De indudable grandiosidad son los tholos, o tesoros, tumbas de corredor formadas por un largo pasillo que, a través de un pórtico adintelado con frontón agudo, comunican con una gran cámara circular al fondo para el culto, cubierto por una falsa bóveda, obtenida por aproximación de hiladas, y otra cámara adyacente, más pequeña y cuadrada, para el cadáver. El ejemplo más importante de estos enterramientos, por su



*Tesoro de Atreo.*

monumentalidad y riqueza, es el llamado Tholos o *Tesoro* de *Atreo* con la tumba de Agamenón.

Todo el Tholos es de sillería, su puerta es de forma ligeramente trapezoidal y sobre su dintel se construye un vano o hueco en forma triangular o de falso arco, obtenido por aproximación de hiladas. El interior de su bóveda falsa estuvo guarnecido con rosas de metal.

Las ciudades estaban protegidas y fortificadas con murallas ciclópeas (Micenas, Tirinto) en lugares escarpados, constituyendo verdaderas acrópolis. Estas murallas —innecesarias en Creta por su carácter de isla y por su poderío talasocrático— servían para defensa de las ciudades y palacios y tenían grandes puertas, como la denominada Puerta de los Leones, en Micenas, la cual es un gran relieve que representa la adoración de la columna tronco-cónica invertida por dos leones afrontados. Se trata de un motivo religioso —la columna con el altar— adorado y escoltado por dos leones, que simbolizan la fuerza que protege a la ciudad contra un posible invasor.

## Pintura cretense

En los palacios minoicos, se han encontrado restos de pinturas murales, donde aparecen representadas escenas que refieren la vida de los habitantes de Creta. Procedentes del Palacio de Knossos, destacan: *La tauromaquia*, considerada como la representación de un ritual de fertilidad donde un acróbata salta sobre un toro encarrerado. También se encuentra *el Fresco de los delfines*, que remite a la vida marítima como actividad central del pueblo y, finalmente, *Parisién*, un retrato donde una joven cortesana aparece portando la vestimenta cretense con el talle de la cintura muy marcado.

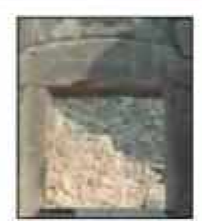

*La tauromaquia*, Knossos.

Estas pinturas dejan en claro que los palacios minoicos estaban ricamente ornamentados y decorados con pinturas que les conferían mayor atractivo y esplendor.

### LA PUERTA DE LOS LEONES







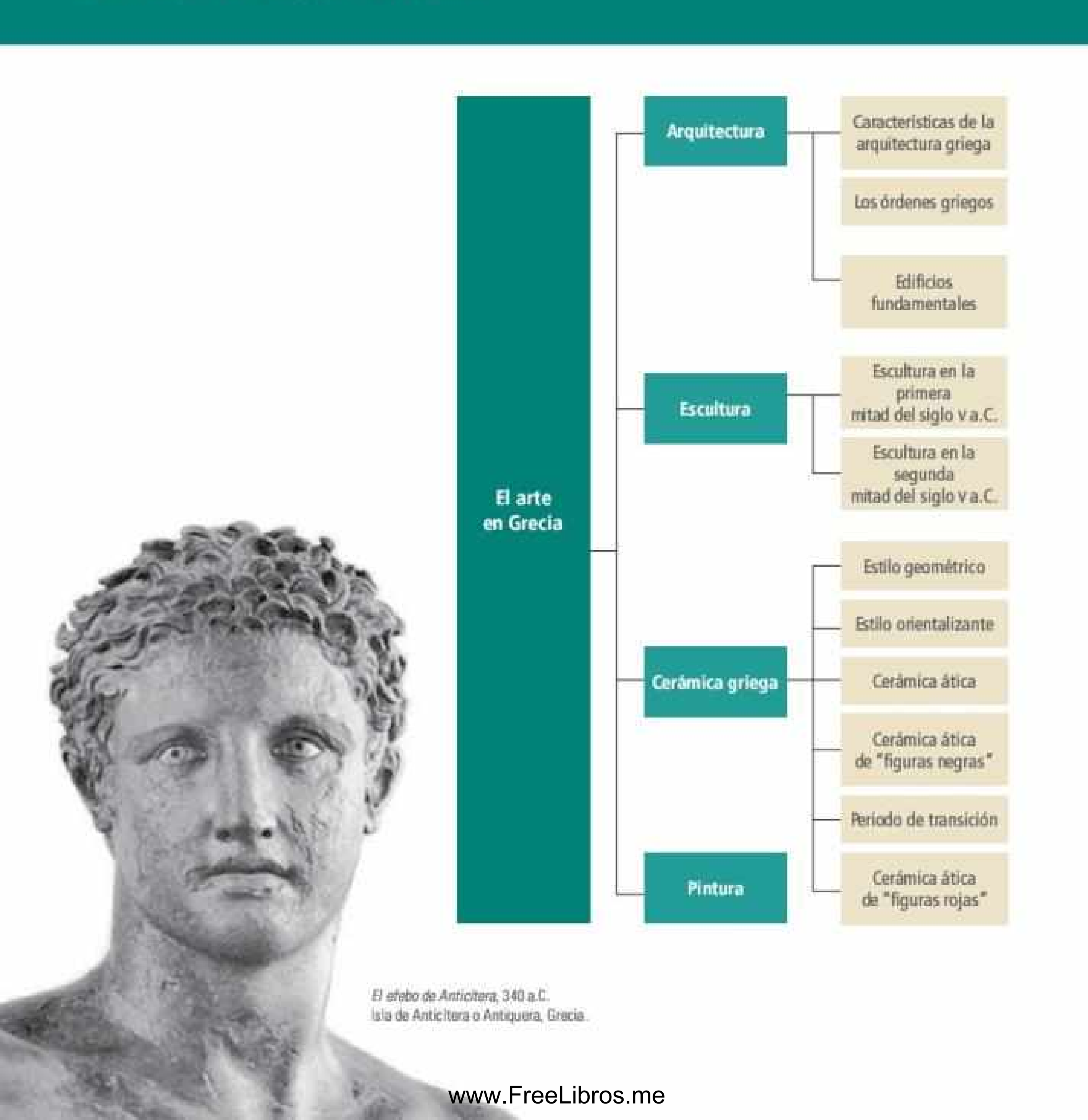


**Micenas, Grecia continental.**
1350-1300 a.C. Periodo heládico reciente.

La *Puerta de los Leones* constituye el acceso occidental de la muralla que rodeaba la ciudad de Micenas. Los aqueos, a quienes se atribuye la construcción de las ciudades del periodo micénico, realizaron obras de fortificación para proteger los palacios y los almacenes, lo que demuestra el estado de guerra latente en el que vivía la sociedad de esta época. La puerta está formada por cuatro grandes bloques monolíticos y sobre el dintel se ubica un triángulo con un relieve en el que se representan dos leones acéfalos que apoyan sus patas sobre la base de una columna. Dicha columna resulta similar a la cretense, pues cuenta con un fuste cónico invertido, lo que dejaría en evidencia la relación entre ambas culturas.

# CAPÍTULO 11

## El arte clásico: Grecia




*El efebo de Anticitera*, 340 a.C.
Isla de Anticitera o Antiquera, Grecia.

**Con Grecia, nacen los conceptos de canon, orden y belleza; el ser humano crea un arte para su propio espíritu y, más importante aún: se pone de manifiesto la existencia del pensamiento occidental, la Filosofía. Los dioses se asumen como seres imperfectos, susceptibles de tener los mismos defectos que los hombres, lo cual dejó a estos últimos en libertad y condicionó un arte cuyas representaciones principales fueron las construcciones civiles y los templos.**




# El arte en Grecia

Grecia se sitúa al sureste de Europa, en la extremidad de la península balcánica, posee una parte continental y otra insular formada por innumerables islas. En esta región floreció una civilización que presentaba características muy singulares.

En comparación con Oriente, Occidente llevó a cabo una auténtica revolución basada en el cultivo de la filosofía. Si los mitos justificaban lo que la mente no llegaba a comprender, adornando la vida de los dioses de acontecimientos fabulosos, después se aplicó la razón al conocimiento del mundo exterior, buscando su comprensión científica. Los filósofos, ávidos de saber, consagraron sus esfuerzos en todo aquello acerca de la existencia humana, de la cual no se escapa el arte.

Nació la idea de canon, orden y belleza. El nuevo hombre que surge en esta sociedad ya no necesita conjurar las fuerzas místicas por medio de representaciones más o menos esquemáticas, ahora puede consagrarse a sí mismo y crear un arte para su propio espíritu. En el siglo IV a.C., las ideas de Platón fueron sustituidas por las de Aristóteles, reivindicando el valor de las sensaciones como vehículo del conocimiento. El arte imitó al mundo exterior donde lo bello alterna con lo feo y lo deforme. El equilibrio clásico dio paso al movimiento helenístico, y la inexpresividad al sentimiento. El hombre dejó de ser miembro de la colectividad que persigue la felicidad común para convertirse en individuo que sólo busca la suya propia.

Mientras en las religiones orientales la ciencia está en manos de la clase sacerdotal, aquí adquiere un carácter laico. El filósofo no está condicionado por ninguna religión que le obligue a justificar los hechos por la intervención de los dioses, sino que procura su comprensión y para ello recurre a la razón, que servirá para estudiar al hombre, su vida, los dioses y el mundo. Así, podemos decir que aparece el pensamiento occidental.

Para los griegos, los dioses existen, lo impregnan todo, pero su religión carece de dogmas, catecismo y clero, salvo el oráculo; lo cual no significa que no se dé culto ni que carezcan de profundas convicciones religiosas. Existe un culto nacional que se celebra en los santuarios, allí acuden para honrar a los dioses los griegos de todas las polis, lo que le confiere un carácter nacionalista al unir a los helenos por encima de las particularidades políticas.

Como protectores de la sociedad griega, sus dioses participan de sus mismos defectos, lo que dejó al hombre en gran libertad y condicionó un arte cuyas principales manifestaciones fueron los templos y las construcciones civiles.

## Información relevante

El arte griego estuvo caracterizado por:

- Su carácter antropomórfico; es decir, hecho a la medida del hombre.
- La religión griega era politeísta y permitía al hombre vivir pendiente de lo natural más que de lo sobrenatural. Este pensamiento ha llegado a nosotros gracias a los textos de Hesíodo y Homero.
- El deseo de crear orden, proporción y armonía.
- La búsqueda de la perfección técnica.
- El uso de las matemáticas para lograr todo lo anterior.
- Una estrecha relación entre el arte y el pueblo producto de las reformas políticas que llevan a la democracia.
- Grecia fue conquistada por los dorios y posteriormente impusieron su poder los jonios. Esto dio lugar a dos de los tres órdenes o estilos griegos: el dórico y el jónico. El orden corintio se considera inventado posteriormente.

## Arquitectura

La arquitectura fue para los griegos pura matemática: número, proporción y masa equilibrada. En consecuencia, crearon módulos que determinaron su escala y llegaron a una armonía tal entre las partes y los elementos arquitectónicos, que quedaron como arquetipos para el porvenir.

En la realización de las obras se trabaja en equipo bajo la dirección de un maestro. Cada uno de sus miembros debe realizar su trabajo lo más perfectamente posible para la gloria del grupo. Este gusto por el perfeccionismo se manifiesta incluso en el aparejo, en donde se prefiere utilizar sillería, no demasiado grande, y uniforme del tipo "isódomo", dispuesta en hiladas regulares y juntas perfectas que le confieren al muro un ritmo noble y bello. Para lograr estabilidad en el aparejo, se utilizan grapas para sujetar las hiladas por dentro y clavijas para los sillares superpuestos, y en otras ocasiones se recurre al plomo líquido en la cimentación, como ocurre en el Erecteo.

La arquitectura se complementa con la escultura. Se establecen normas de distribución de la decoración escultórica, huyendo siempre del recargamiento.

Si la minoría dominante en Mesopotamia precisó de una arquitectura monumental que simbolizara su poder sobre una mayoría sumisa, la griega está realizada a la medida del hombre; por ello, el edificio debe integrarse en el medio y adecuarse a la función pública que desempeña. Así, su concepción entra de lleno en la actividad urbanística y es arquitrabada (renuncia al empleo del arco y la bóveda prefiriendo utilizar formas más serenas de líneas horizontales y verticales).

La línea horizontal se forma por el "basamento o krepis", integrado por un pedestal de tres escalones, de los cuales el superior se llama "estilóbato" y el arquitrabe.

La línea vertical se centra en la columna. Se divide en órdenes que pueden definirse como soluciones armónicas de elementos tectónicos y decorativos. En principio sólo existían dos órdenes: dórico y jónico, manifestación de dos entidades culturales: dorios y jonios. El primero, encarnó lo fuerte y lo sobrio. El segundo, lo elegante y fastuoso.

## Características de la arquitectura griega

- El principal material empleado es la piedra, aunque sabemos que las primeras construcciones del periodo arcaico se realizaron en madera. A partir del siglo v a.C., se empleó el mármol.
- Se trata de una arquitectura arquitrabada; es decir, se basa en líneas horizontales y verticales. Por lo tanto, se puede afirmar que los griegos no emplearon el arco ni la bóveda.
- Los arquitectos griegos coloreaban el exterior de los edificios.
- Una de las prioridades era la búsqueda de la armonía visual; para conseguirla, los arquitectos griegos modificaban algunas líneas:
- Curvaban el entablamento.
- Inclinaban ligeramente las columnas hacia dentro.
- Ensanchaban las columnas en la zona baja, lo que se denomina **éntasis**.
- Ubicaban, a los lados, columnas más anchas que el resto.

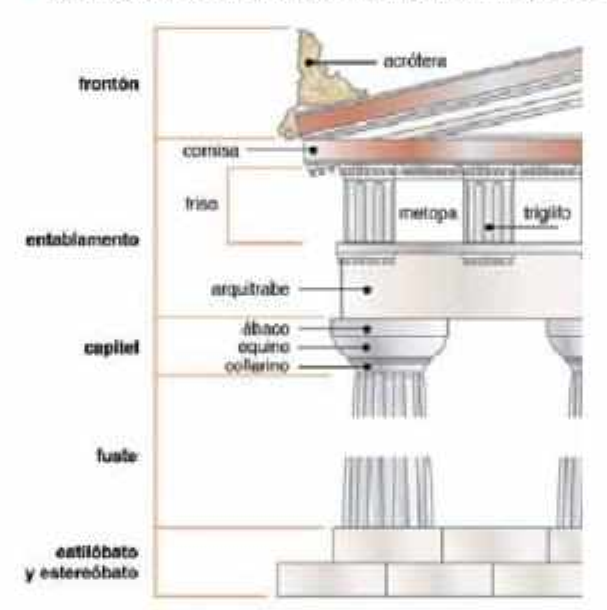
## Los órdenes griegos

Como ya se ha visto, los elementos más destacados de la arquitectura griega son las columnas, así como los frisos y frontones que éstas sostienen. Estos elementos pueden ser de tres tipos que corresponden a tres órdenes o estilos: dórico, jónico y corintio.

### Orden dórico

Se extendió por la zona del **Peloponeso** y **Sicilia**. Sus columnas presentan las siguientes particularidades:

- Carecen de **basa**.
- Su fuste tiene acanaladuras, denominadas de **aristas vivas**.
- El fuste se une al capitel mediante una moldura llamada **collarino**.
- El capitel se compone de dos piezas: el **equino** y el **ábaco**.
- El arquitrabe es **liso**.
- El friso lleva **triglifos** y **metopas** que solían estar decoradas.
- El **frontón** constituía el remate enmarcado por una cornisa.




Ejemplo de orden dórico.


Capitel dórico.


Capitel jónico.


Capitel corintio.

## Orden jónico

Se extendió por el **Mar Egeo** y las **costas de Asia Menor**. Las columnas de este orden presentan las siguientes particularidades:

- Poseen **basa**.
- El fuste es **más estilizado** y presenta acanaladuras con **estrías muertas**.
- El capitel se realiza con dos **volutas**.
- El arquitrabe se divide en **tres franjas** o **bandas**.
- El friso posee **decoración corrida**.
- El remate se construye en forma similar al estilo dórico.

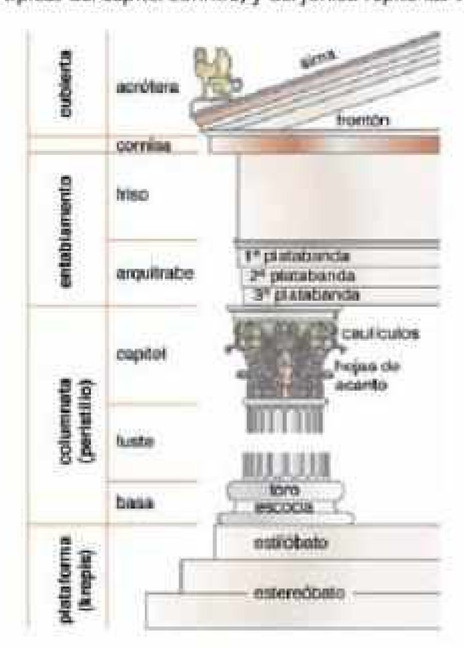
## Orden corintio

Las columnas del orden corintio presentan las siguientes características:

- Surgieron en el Periodo Clásico.
- El capitel está constituido con base en **hojas de acanto**, de las que nacen unas pequeñas volutas.
- El ábaco es más **curvo** y **fino**, y el entablamento sigue el modelo jónico, pero **enriquecido** por molduras o elementos decorativos.
- De época muy **tardía**, este capitel reúne las hojas de acanto típicas del capitel corintio, y del jónico repite las volutas.

frontón
cornisa
entablamento
friso
arquitrabe
capitel
ábaco
equino con volutas
astrágalo
fuste
acanaladuras
basa
PLINTO
estilóbato y estereóbato

Ejemplo de orden jónico.



Ejemplo de orden corintio.

## Edificios fundamentales

Las edificaciones más representativas de la arquitectura griega son el templo, el teatro y otros edificios como el *tholos*, el santuario, el *stadium*, el hipódromo, el bueleuterio, el ágora y la *stoa*.

### El templo griego

El origen del templo griego debe buscarse en el megaron micénico o en las cabañas dóricas.

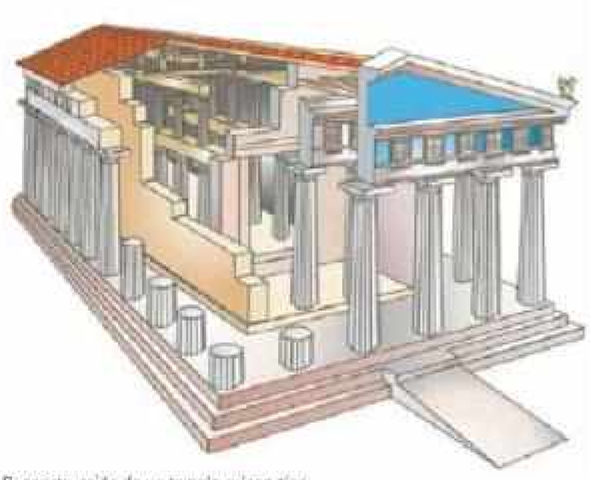
Está formado por un pequeño edificio, generalmente rectangular, orientado de Este a Oeste que sirve de morada al dios, lo que no significa que sea un lugar santísimo que se profana con su visita. A diferencia del templo cristiano, no está concebido para cobijar a los fieles durante la liturgia, sino que el culto se efectúa fuera del espacio interior, de ahí su pequeño desarrollo y sus características arquitectónicas.

Los elementos arquitectónicos del templo son: krepis, columnas y muros, entablamento, arquitrabe, friso, cornisa, cubierta, frontón, estructura de los templos griegos, cella o naos, pronaos, opistódomos.

Los templos griegos se clasifican según el número de columnas como se muestra en la tabla de abajo:



Megaron.



Reconstrucción de un templo griego-tipo.

#### Templos griegos del siglo v a.C.

En la época clásica, se construyeron las mejores muestras del arte griego. Atenas fue, durante este periodo, el centro cultural más activo. Tras la derrota de los persas, se convirtió en la polis más importante de Grecia. Aprovechando los recursos de la Liga de Delos, la cual dirigía, Pericles inició la reconstrucción de su famosa Acrópolis, considerada un lugar sagrado, en cuyo interior se levantaban interesantes edificaciones como el Partenón y el Erecteo.

El acceso se realiza a través de monumentales escalinatas que conducen al Propileo, construido por Mnesicles hacia el 430, formado por dos pórticos adosados, exástilos y dóricos, separados por una zona más ancha, a modo de pasillo, que sirve de acceso y que es de orden jónico. El proyecto fue tan ambicioso que no pudo concluirse.

El Partenón es el templo consagrado a la diosa Atenea, protectora de la ciudad, estaba ubicado en la zona más elevada. Este edificio, observable desde cualquier lugar de la ciudad, se convirtió en un símbolo con el que se identificaban los atenienses.

| Según el número de columnas | | Según el orden de las columnas | |
|---|---|---|---|
| **In antis** | Es la forma más sencilla y primitiva, lleva pilastras a los lados. | **Próstilo** | Las columnas se sitúan delante. |
| **Distilo** | Dispone de dos columnas en la fachada. | **Anfipróstilo** | Se ubican delante y detrás. |
| **Tetrástilo** | Cuatro columnas. | **Períptero** | Por todos los lados. |
| **Hexástilo** | Seis columnas, el máximo normal. | **Pseudoperíptero** | Columnas adosadas. |
| **Octástilo** | Ocho columnas, para los grandes templos. | **Díptero** | Dos filas de columnas. |
| **Ápteros** | Sin columnas. | **Monóptero** | Disposición en forma circular. |



Acrópolis.

**Templos griegos del siglo IV a.C.**
Al margen de los típicos templos griegos, es digna de mención la Linterna de Lisícrates, de carácter conmemorativo, formada por un pedestal cúbico sobre el que descansaba un templete circular con seis columnas corintias y cuyos intercolumnios están cegados por el muro.

**Templos griegos de la época helenística**
El arte griego, que con la muerte de Alejandro parece condenado al amaneramiento y la vulgaridad, adquiere un nuevo auge que durará dos siglos. El oriente, que hasta esos momentos había adoptado las formas helenísticas con cierta timidez, es el que ahora asume el arte griego y crea nuevos estilos, mucho más monumentales, abandonando el dórico y potenciando el corintio. De esa manera, Grecia renace fuera de ella: en Alejandría, Pérgamo y Antioquía, las cuales se convierten en las capitales del arte, aportando cada una su sello especial. Aunque no está concebida al estilo de los templos clásicos, la obra religiosa más trascendente de este periodo es el Altar de Zeus en Pérgamo, la mayor construcción de la antigüedad clásica, dedicada a un dios único que se asocia a Zeus, ordenador del universo. Los altares que hasta entonces se situaban ante los templos, se transforman en una construcción independiente, como denota esta obra integrada por un pórtico que rodea una terraza donde se halla el altar de fuego, símbolo del fuego creador. En el Apocalipsis se le conoce como el "Altar de Satán". En Atenas se levanta el templo del Olimpeion, de orden corintio y concluido durante la época romana y la obra civil Torre de los Vientos, de la misma fecha y situado en el ágora de Atenas, es de planta octogonal y con las fachadas orientadas a los cuatro puntos cardinales.

## El teatro

Los templos son, después de los teatros, las construcciones más importantes. Los teatros se utilizaban para representar las tragedias griegas. Se construían aprovechando el desnivel de las colinas y presentan forma semicircular. Las partes de que constan los teatros son:

- El **graderío**.
- La **orchestra**, zona donde se colocaban los coros.
- La **escena**, zona donde se colocaban los actores.

Uno de los teatros más famosos es el de Epidauro, construido en el año 350 a.C.

## El *tholos* (o *tholoi*)

Los *tholos* no fueron frecuentes en la arquitectura griega y los que se conservan son de la época arcaica. Estos edificios trataban de reproducir el tipo de cabañas circulares y se consagraban al culto, al fuego o eran tumbas. De ese periodo nos ha llegado un interesante ejemplo: el tholos de Atenea Pronaia, en Delfos. Disponía de dos series de columnas circulares concéntricas, la exterior, de 20 columnas, era dórica y la interior, de diez, era corintia.

## El santuario

Es el lugar en el que se celebraban festivales civiles o religiosos. Un ejemplo es el Santuario de Apolo, en Delfos, que data del siglo VII a.C. La llamada Marmaria del Santuario de Apolo, donde se levantó el templo de Atenea Pronoia (la guardiana del Templo) o Pronoia (Providencia) en el siglo VII a.C., fue reconstruida en el siglo V a.C. y en el IV a.C.



La Acrópolis.

### El *stadium*

Se trata de un edificio alargado donde se celebraban las competencias atléticas.

### El hipódromo

El recinto donde se celebraban carreras de caballos y carros. Era similar al stadium, pero de mayor longitud.

### El buleuterio

Se denominaba así al lugar acondicionado para la celebración de asambleas.

### El ágora

Se llamaba así a un espacio abierto rodeado de columnas, utilizado como plaza pública.

### La *stoa*

Eran largos pórticos. Siempre presentaban decoración con frescos, mosaicos o cuadros. La escuela estoica toma su nombre de ahí, pues los discípulos de Zenón de Citio se reunían en una stoa.

## Escultura

En las representaciones escultóricas, discernimos el sentir del pueblo griego. Al margen de su sentido religioso, sus obras artísticas atraen por sí mismas, por su propia estética, con lo cual podemos afirmar que ha nacido el sentido autónomo del arte. El punto de partida es la realidad, el artista siente el afán de reproducirla y, en ese aspecto, se enmarca su evolución, pasando de un arte abstracto a un progresivo realismo idealizado.

El humanismo científico griego se hace patente en su arte. El hombre es el protagonista, es un arte del hombre y para el hombre. El arte refleja la preocupación del ser humano, su supervivencia, para lo cual no necesita recurrir a la representación de animales ni de hombres magnificados como en Oriente, sino que todos, dioses y hombres, son tratados de igual modo.

### Escultura en la primera mitad del siglo V a.C.

Aunque desconocemos el nombre de sus artistas más representativos, al menos se conservan algunas de sus obras, como son: *Los tiranicidas*. Primer grupo escultórico público, fue realizado en bronce por Kritios y se destinó a celebrar la caída de los Pisistrátidas. Si bien su factura es arcaica, el movimiento, la posición de piernas y brazos que amplían el espacio escultórico y la ausencia de frontalismo, nos auguran tiempos clásicos. La escasez de bronce provocó que muchas esculturas no sobrevivieran al paso del tiempo al ser susceptibles de fundirse.

*El auriga de Delfos*. Obra en bronce atribuida por unos a Pitágoras de Samos y por otros, a Kritios, por la ligera ruptura de la frontalidad marcada en la torsión de los pies, rostro, cadera y hombros. Era parte de un grupo votivo desaparecido que representa a una cuadriga victoriosa. Muestra al conductor en una actitud imperturbable sujetando el tiro de caballos. Expresa con gran solemnidad la fuerza contenida y la tensión nerviosa controladas gracias a su noble voluntad y a su confianza en sí mismo. Resulta impresionante la dignidad de su porte y el realismo de los detalles manifestados en la reproducción de tendones y nervios. Como restos de arcaísmo, están el cabello plano y los pliegues del jitón que recuerdan las estrías de una columna. Es una obra que hace compatible elegancia, belleza y arcaísmo.



*El auriga de Delfos.*

### Escultura en la segunda mitad del siglo V a.C.

Durante el siglo v desarrollaron su actividad artística escultores como Mirón, Policleto y Fidias.

Mirón es el último artista de estilo severo que concentra su atención en el estudio del movimiento fugaz; para ello, elige las posturas inestables que sólo es posible representar con el uso del bronce. El *Discóbolo* es su obra cumbre ya que sintetiza todo su pensamiento artístico basado en la exaltación del movimiento, en contraste con los filósofos que lo niegan.

Del *Discóbolo* se conservan muchas copias romanas en mármol, aunque el original es en bronce, material con el que los escultores de estilo severo supieron sacar efectos asombrosos. Representa a un atleta en el momento fugaz e instantáneo de lanzar el disco. Las características que presenta son manifestación del cuerpo humano en movimiento: el cuerpo se retuerce para llevar a cabo el lanzamiento. Los músculos rebosan energía, sobre todo en hombros y piernas. Aunque se ha superado el arcaísmo, dista aún del pleno clasicismo. El rostro,

a pesar de resultar inexpresivo, ajeno a la acción, ha abandonado la sonrisa arcaica y los ojos almendrados.

Por su parte, Policleto es uno de los grandes teóricos de la escultura griega. Para él, sus obras no son sólo modelado, sino número y proporción, de tal modo que cada una de las partes del cuerpo deberá tener ciertas dimensiones acordes con el resto de sus miembros. Con esta proporcionalidad se consiguen conjuntos anatómicos ideales, que satisfacen a la vez a la vista y al espíritu. Sus estudios le permitieron elaborar un canon de proporciones ideales sobre la base de 1:7 cabezas. Por desgracia, no se ha conservado, pero es posible conocerlo mediante sus obras, como el Doríforo.

Por último, con Fidias culmina el clasicismo del siglo. En sus obras logra fundir de una manera perfectamente equilibrada el idealismo y el naturalismo. Partiendo de lo real y tangible, consiguió remontarse a lo ideal y eterno, creando arquetipos idealizados en donde se compenetran a la perfección la paz interna con su aspecto físico.

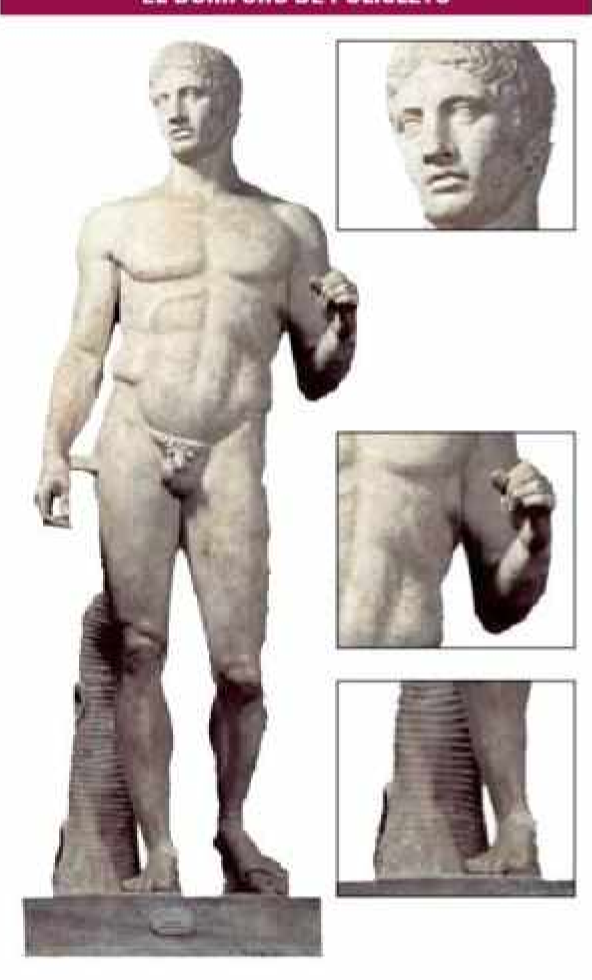
Nacido en Atenas, Fidias estuvo al frente de las obras del Partenón: el frontón, las metopas y los frisos, así como de algunas esculturas ya desaparecidas. Aunque este impresionante trabajo fue posible gracias a su talle, Fidias supo darle unidad, lo que nos demuestra el grado de seguimiento de sus instrucciones.

El frontón ve resuelto de manera definitiva sus problemas de adaptación a los vértices inferiores, al tiempo que las figuras pierden su autonomía para integrarse en la composición del grupo y las hace girar para que su movimiento sea observable desde varios puntos de vista. En el frontón oriental relata el "Nacimiento de Atenea" de la cabeza de Zeus, el cual es presidido por el grupo de las Parcas. En el frontón occidental, Poseidón disputa a Palas la posesión de la ciudad. En conjunto, representan la obra culminante de todo el arte griego. Los grupos se hallan genialmente dispuestos, en sólida trabazón plástica y psicológica y con un profundo dominio de las flexiones.

La decoración de las metopas presenta una calidad irregular. Aquí, es posible destacar

*Discóbolo.*

## EL *DORÍFORO* DE POLICLETO



**Copia romana en mármol del original en bronce.**
450 a.C. Clasicismo griego.

El *Doríforo*, obra de Policleto, representa a un hombre portador de una lanza. Policleto fue uno de los representantes del clasicismo griego y se le considera a la altura de Mirón y Fidias. Las copias que se conservan fueron elaboradas en mármol, a petición de miembros de la aristocracia romana, con la finalidad de decorar sus casas; sin embargo, la escultura original era de bronce. Policleto realizó un tratado de escultura, hoy perdido, llamado *Canon* en el cual señalaba su concepción del arte y explicaba las relaciones de proporción entre las diferentes partes integrantes del cuerpo humano. Su *Canon* también indicaba que la cabeza era la séptima parte del cuerpo humano perfecto. Otro concepto importante en la escultura de Policleto es el *contrapposto*, la oposición armónica de distintas partes del cuerpo del personaje, por ejemplo, la pierna derecha se apoya firmemente en el suelo mientras la izquierda se desplaza lateralmente. Estas ideas fueron plasmadas en la escultura aquí comentada.




Hermes con Dionisos niño.


Apoxiomeno de Lisipo.


Venus de Milo.

la participación de sus discípulos. Representa temas variados: luchas mitológicas, centauromaquia, gigantomaquia, amazonomaquia, guerra de Troya.

Dando la vuelta exterior del templo, se halla un largo friso corrido de más de 150 metros, iluminado desde abajo, que produce un marcado claroscuro a pesar de ser un relieve opaco pronunciado (unos cinco centímetros). Representa el desfile de las Panateneas, las muchachas atenienses le han tejido un peplos a la diosa y acuden ahora en procesión para ofrecérselo. Le acompañan arcontes a caballo, violentas actitudes y miembros del pueblo rompiendo la monotonía de la composición. Las figuras se mueven en forma discreta, se vuelven con toda naturalidad y hablan entre ellas; toda la composición queda inmersa en un sentimiento grave que acerca el mundo de los hombres al de los dioses.

Los principales escultores del posclásico son: Praxiteles, Lisipo y Scopas.

En el arte de Praxiteles todo deviene gracia y elegancia, gusta modelar sus figuras con formas blandas, suavizando la línea recta y la textura de su superficie, sobre la que provoca un efecto de "esfumato" al lograr el tránsito insensible de la luz a sombra. El tratamiento del peinado, a base de grandes mechones, acentúa aún más el contraste luminoso.


Friso del frontón del Partenón.

Sus modelos son adolescentes tratados con suma delicadeza, en los que procura infundir un aliento psicológico a través de una expresión melancólica y relajada; con ellos representa a sus dioses del Olimpo. Su amante Eriné es su modelo en la *Venus de Cnido*. Esta obra produjo un gran revuelo por ser la primera vez que se representa un desnudo femenino y de una diosa, aunque se pretende justificarlo utilizando el recurso de la salida del baño. El cuerpo es muy hermoso y servirá de modelo ideal femenino.

Sus figuras masculinas denotan cierto sabor femenino. Gusta de arquear el cuerpo, abriéndose una larga curva en la cadera llamada "curva praxiteliana". En su cara, una vaga sonrisa recorre el labio, una mirada de ensueño. Las principales obras de Praxiteles son: *Sátiro escanciador*, *Apolo sauróctonos*, *Venus de Cnido* y *Hermes con Dionisos niño*.

El *Apoxiomeno de Lisipo*. El tema de los atletas continúa siendo el preferido, pero su forma de representar difiere de la de las épocas anteriores. No es ya el atleta triunfando, ni recoge el instante de máxima acción, sino sólo un atleta humano sin heroicidad. La concepción de la vida ha variado,

los valores heroicos exaltados del hombre empiezan a ceder ante una visión más pesimista, individual e interiorizada. Por ello, elige un momento posterior al de la competencia, cuando el atleta procede a limpiarse con un estrígilo el polvo de la palestra pegado a su piel cubierta, previamente, de aceite. Las exigencias del tema le permiten crear una nueva dimensión espacial, ya que, al avanzar los brazos, éstos abarcan un espacio que se incorpora a la obra, al tiempo que rompen con la frontalidad, descubriendo nuevos encantos conforme giramos en torno de la obra y nos alejamos de este punto único de observar las cosas del primer clasicismo.

Los artistas de la segunda mitad del siglo IV no tienen un estilo original sino que se limitan a copiar los de Praxíteles y Scopas. De ese modo, la *Venus de Milo*, atribuida por algunos a Scopas, presenta en un estilo ecléctico el desnudo femenino más hermoso del helenismo y acusa la típica curvatura praxiteliana, pero la expresión serena del rostro está tan lejos del vago ensueño praxiteliano como del apasionamiento de Scopas. Parece que con el brazo izquierdo sostenía el manto que cubría sus piernas, mientras que con el otro ofrecía una manzana.

## Información relevante

En la escultura griega:

- Hay un interés especial en el cuerpo humano y su tratamiento.
- Surge el concepto de canon, es decir, las proporciones ideales que deben guardar las diferentes partes del cuerpo para formar un todo ideal o perfecto.
- El escultor busca la belleza ideal no sólo física, sino una en la que confluyan lo material y lo espiritual.
- Los principales materiales empleados son piedra, bronce, terracota, madera y marfil.
- La técnica que se utilizaba era el cincelado.
- En la escultura encontramos una evolución técnica desde la época arcaica hasta la época helenística; a medida que va evolucionando, las esculturas van ganando terreno en:
  – Volumen
  – Naturalismo
  – Movimiento
  – Expresión

| Escultura griega | | |
|---|---|---|
| **Periodo Arcaico (siglos VIII a.C. a VI a.C.)** | • Las esculturas son de gran tamaño.<br>• Presentan un aspecto frontal, rígido y poco natural.<br>• Una de las piernas aparece adelantada, con intención de mostrar el movimiento.<br>• El pelo se trata de un modo geométrico, pegado a la cabeza.<br>• Los ojos son almendrados. | |
| **Periodo Clásico (siglos V a.C. y IV a.C.)** | • Se alcanza la perfección tanto desde el punto de vista técnico como estético.<br>• En esta época se alcanza el momento de mayor esplendor en el arte griego.<br>• Los autores griegos logran un equilibrio perfecto entre lo corporal y lo espiritual.<br>• Las esculturas muestran un elevado grado de naturalismo, serenidad y belleza idealizada. | |
| | **En el siglo V a.C. encontramos artistas como:** | |
| | **Mirón** | Es autor del célebre *Discóbolo*, una escultura que se puede admirar desde cualquier punto de vista y muestra la fugacidad del instante, el momento en que el atleta realiza el máximo esfuerzo. |
| | **Policleto** | Creador del *Doríforo*, un lancero que apoya su peso sobre una pierna mientras que la otra se desplaza hacia atrás. La mano contraria a la pierna sobre la que se apoya sujeta la lanza y el otro brazo cae a lo largo del cuerpo.<br>Este escultor fue un gran estudioso de la anatomía humana y llegó a establecer un canon de belleza. |
| | **Fidias** | Autor de los frisos del Partenón, cuyos temas son la centauromaquia, la gigantomaquia, el nacimiento de Atenea y la procesión de las panateneas.<br>Es considerado como el gran escultor de la Época Clásica. Fue, además, el inspector de todas las obras de la ciudad de Atenas. |
| | **En el siglo IV a.C. se alcanza el máximo esplendor artístico de la antigua Grecia, y en él destacan autores como:** | |
| | **Praxíteles** | Autor de la Afrodita o *Venus de Cnido* y creador de una leve curva en la cadera llamada "curva praxiteliana". |
| | **Scopas** | Son conocidas las *Ménades*, que muestran cuerpos con gran movimiento. Rompió el equilibrio clásico. |
| | **Lisipo** | Realizó figuras cuya cabeza es más pequeña y su cuerpo más alargado de lo establecido por el canon clásico. |

Continúa ▶

| Escultura griega | |
|---|---|
| **Periodo Helenístico (siglos III a.C. a I a.C.)** | • Es el momento en que aparece Alejandro Magno, quien junto con su padre, Filipo de Macedonia, se encarga de conquistar numerosas zonas, entre ellas Egipto, donde fundó la ciudad de Alejandría.<br>• Cambia radicalmente la concepción de la escultura: se valoran especialmente el movimiento y los sentimientos.<br>• Se deja de lado el equilibrio clásico para dar rienda suelta a los sentimientos y la expresividad de los cuerpos y los gestos.<br>• Adquieren importancia las escuelas; los autores de las obras pasan a un lugar secundario.<br>• Quizá la obra más representativa sea *Laocoonte y sus hijos*, que plasma la lucha dramática que el sacerdote Laocoonte y sus hijos —condenados a morir asfixiados por unas serpientes marinas enviadas por los dioses— presentan para librarse del castigo. La escultura fue encontrada en Italia, en una excavación llevada a cabo en la época renacentista. Sirvió de inspiración a numerosos autores de esa época. |

## Cerámica griega

En este concepto se incluye toda la producción de cerámica de Grecia entre los siglos IX y IV a.C. Sus formas son muy variadas según el uso al que estaban destinadas; los tipos de vasos más importantes son: el ánfora, la *cratera*, el *dinos*, el *stamnos*, la *hidria*, el *psykter*, el *oinocoe* y el *kylix*.

La cerámica refleja las creaciones de la arquitectura, escultura y pintura. Existe una clasificación de los estilos de la cerámica griega de acuerdo con la época en la que fue realizada.

### Estilo geométrico (s. IX-VIII a.C.)

Gran parte de los temas decorativos en la época geométrica son funerarios; la decoración es geométrica y las figuras que se representan son abstractas. Sus obras más representativas son los llamados *av*. La designación de "vasos de Dipilón" responde a que fue en el lugar de este nombre, un antiguo cementerio de Atenas, donde aparecieron los grandes vasos funerarios.


Cerámica de figuras rojas.

### Estilo orientalizante (s. VII-VI a.C.)

La influencia oriental en el siglo VII confiere una riqueza mayor al dibujo y los colores. Aparte del rojo y ocre, se usan también los rojos y azules. Los principales temas de este periodo son los animales, los monstruos y la decoración vegetal. A este estilo pertenecen la cerámica de Corinto y la de Rodas.

### Cerámica ática

La cerámica ática se extendió por toda Grecia y los enclaves griegos del Mediterráneo. El distinto tipo de técnica ha dado nombre a los dos estilos en función del color de la figura: negra o roja.

En el caso de las figuras negras, la técnica consiste en pintar figuras negras sobre el fondo natural de la arcilla. Los detalles del cuerpo, como ojos, músculos o vestimenta, se graban con una levísima incisión. La técnica de las figuras rojas consiste en pintar el fondo de negro y dejar a la silueta el color de la arcilla, que también se retoca con incisiones grabadas y, a veces, con tonos de colores.


Cerámica de figuras rojas.

### Cerámica ática de "figuras negras" (s. VII-VI a.C.)

Los temas son mitológicos y épicos. Entre los artistas sobresalen Clitias, Ergótimo, Amasis y Exequias.

### Periodo de transición (530-520 a.C.)

En este periodo se emplean en un mismo vaso las figuras rojas. Entre los artistas principales de este tiempo destacan Andócides y Psiaz.

### Cerámica ática de "figuras rojas" (s. V-IV a. C.)

La cerámica de figuras rojas se generalizó a partir de finales del siglo V a.C. Dentro de esta técnica se pueden distinguir los siguientes estilos:

- **Severo (510-460 a.C.).** Los temas son homéricos, mitológicos, efebos, escenas familiares. Tienen influencia de pintores. Entre los artistas destacan Eufronio, Duns, Cleofrades y Sotades.
- **Libre (460-430 a.C.).** Los temas son los mismos del estilo severo. Muestra influencia de Fidias y de la escultura en general. Entre los artistas sobresalen Esón y el pintor de Aquiles.

- **Suntuoso (452-390 a.C.).** Utiliza temas de la vida doméstica, cortejos báquicos y de Afrodita. Suele emplear una composición teatral. Entre los artistas cabe destacar a Midias.

## Pintura

La pintura mural griega se ha perdido; no obstante, sabemos que fue alta la estima en la que los griegos tuvieron a sus pintores. Sólo podemos formarnos una idea de ella a través de la cerámica y la escultura que algo debieron reflejar de la pintura mural. Para reconstruir en parte lo que fue esta pintura mural griega debemos basarnos en la pintura etrusca y romana y en algunos mosaicos.

El gran momento de la pintura griega son los siglos VI y V a.C. La fama de diversos autores y estilos nos ha llegado por el testimonio indirecto de los escritores antiguos, que nos han transmitido nombres como los de Polignoto, Micón, Parrasio (siglos V-IV a.C.), Zeuxis y Apeles, ligados a la creación de importantes composiciones, principalmente de tipo mitológico.

La pintura se emplea en la decoración de los templos y otros lugares públicos, como los pórticos. En cuanto a la ornamentación de casas particulares, esta costumbre se impondrá a partir del helenismo. Los temas de estos artistas se relacionaban con escenas mitológicas de dioses y héroes y con pasajes de la época.

Las excavaciones arqueológicas efectuadas a partir de 1977 por Manolis Andronicos en el gran túmulo de la Necrópolis de Vergina han puesto al descubierto los frescos que decoraban la cámara de la tumba de Filipo II de Macedonia. En primer lugar, hay un friso corrido por toda la cámara, a la mitad de la altura del muro, enmarcando los paneles superiores, en el cual se representan parejas de grifos afrontados en posición heráldica y, entre ellos, una flor. En el panel de la parte alta del muro sur, se localizan tres figuras femeninas; otra figura femenina decora el panel del muro este.

| Periodos de la pintura griega | |
|---|---|
| **Periodo Geométrico (siglos IX a.C. y VII a.C.)** | • Los dibujos y pinturas en la cerámica se realizan en bandas con motivos geométricos.<br>• Toda la vasija aparece cubierta con este tipo de decoración.<br>• Algunos de los motivos decorativos tienen carácter funerario, pues las vasijas servían para depositar las cenizas de los difuntos. |
| **Periodo Arcaico (siglo VI a.C.)** | • Los dibujos y pinturas que se realizan sobre la cerámica representan figuras negras sobre fondo rojo.<br>• Estas figuras son estilizadas y de gran belleza.<br>• Representan temas y motivos en su mayoría mitológicos.<br>• Se introduce la cerámica de figuras rojas pintadas sobre fondo negro.<br>• El primer pintor que cultivó este estilo fue Andócides.<br>• Mejora notablemente la representación de los diferentes detalles en las figuras. |
| **Periodo helenístico (siglos III a.C. a I a.C.)** | • La pintura sobre cerámica va perdiendo importancia progresivamente.<br>• Sólo en Oriente y en Egipto se siguen realizando vasos o vasijas funerarias.<br>• La decoración en esta época se basa en elementos animales y vegetales.<br>• Sobre fondo negro comienza a emplearse una gama más abundante de colores. |

La composición es excelente. En ella encontramos, empezando por la derecha: un hombre a pie, sujetando entre sus manos una red, y junto a él, otro personaje mirando hacia la derecha que tiene a su lado un jabalí. Más hacia la izquierda, se observa junto a un árbol a dos hombres a pie, uno con una lanza y el otro con un hacha, y junto a ellos, dos perros y un león. En un nivel más alto, hay un jinete sobre un caballo blanco, que lleva en su mano derecha una lanza en actitud de herir al león; al parecer, este personaje es Filipo II. Sigue otra serie de jinetes y personajes a pie, árboles y perros. En esta composición se ha empleado el escorzo para producir la sensación de profundidad. La escena de la cacería tiene una rica paleta que va del blanco del caballo al color oscuro de los árboles y de los animales, pasando por una serie de colores fríos, azules y verdes y por los colores más cálidos, amarillo anaranjado, marrón, rojo brillante, violeta claro y púrpura.

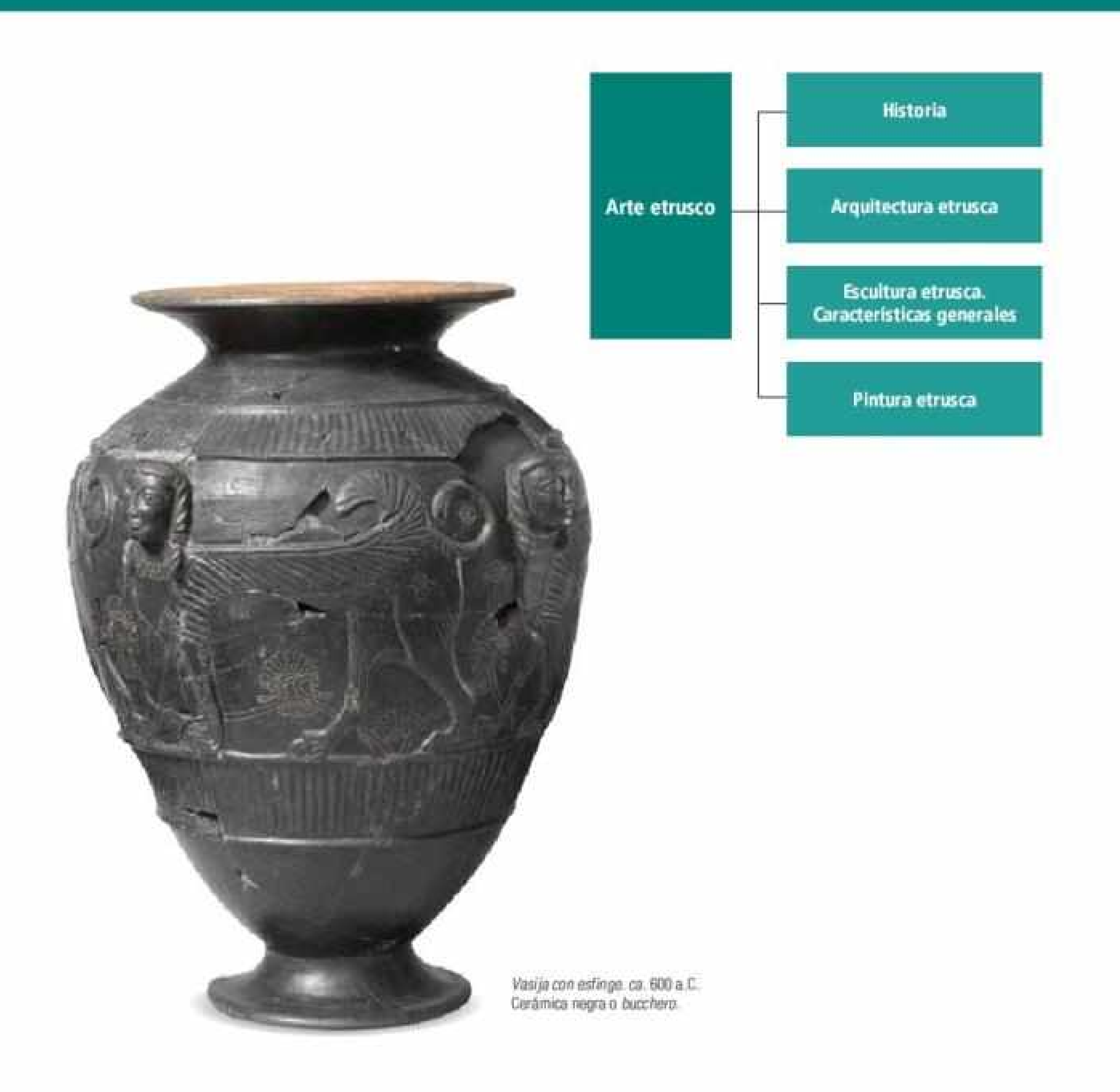


*Rapto de Perséfone*, pintura mural de la tumba de Perséfone en la Necrópolis de Vergina.

Además, hay pinturas en la tumba situada un poco más al norte del Gran Túmulo, encontrada en la campaña de 1978, en cuya antecámara se ha conservado un friso en el que se ha representado, sobre el estuco de la pared, una carrera de carros. Últimamente se ha encontrado otra tumba con importantes pinturas murales en su fachada.

# CAPÍTULO 12

## El arte etrusco o prerromano




*Vasija con esfinge.* ca. 600 a.C.
Cerámica negra o *bucchero.*

**Los etruscos ejercieron una gran influencia en la arquitectura romana; de ellos proviene, por ejemplo, el urbanismo de tipo geométrico, con calles paralelas e islas cuadradas, así como el empleo del arco y la estructura de sus templos. En el ámbito artístico, la religión y los ritos en torno de la muerte que prevalecían entre los etruscos determinaron toda manifestación del arte.**




## Historia

La floreciente civilización de los etruscos se desarrolló entre finales de la Edad del Bronce (siglos X-IX a.C.), llegando al declive a partir del siglo III a.C., tras la conquista romana de cada una de las poderosas ciudades de Etruria, que perdieron su independencia política y su autonomía cultural y artística de manera definitiva en el siglo I a.C., bajo el absoluto sometimiento a Roma.

Geográficamente, se vieron delimitados por los ríos Tíber y Arno, habitaron las áreas del valle del Po hasta el Adriático y parte de la Campania costera. La riqueza y el poder de los etruscos se dio gracias a la explotación de tierras muy fértiles y con yacimientos mineros, que se fortalecieron gracias a la actividad comercial marítima que abría los estímulos e influjos culturales mediterráneos con Grecia, Egipto y el Próximo Oriente; cuyo desarrollo determinó gran parte del arte romano posterior.

Artísticamente, todas las manifestaciones del arte etrusco estuvieron dominadas por las creencias religiosas y los ritos funerarios.



Etruria en 480 a.C.

# Arquitectura etrusca

Las principales manifestaciones de la arquitectura etrusca son las tumbas, los templos y las fortificaciones.



Pilares de una tumba exterior etrusca, en la necrópolis de Cerveteri.

Las **tumbas** constan de una gran sala cubierta con falsa cúpula o bóveda, que, en conjunto, formaban las necrópolis. Las paredes solían estar decoradas con pinturas y relieves de representaciones de parejas funerarias, los sarcófagos y con el ajuar correspondiente. En su interior se colocaban objetos de uso cotidiano y al final de cada tumba pintaban una puerta que permanecía abierta para el alma.

Existen variantes arquitectónicas, pero dominan las excavadas en roca; otras, poseen forma exterior de túmulo sobre un alto basamento circular, moldurado. Ambas ofrecen la disposición de una gran cámara sepulcral a la que se accede mediante un corredor o galería. Un claro ejemplo de ello son las Tumbas de la necrópolis de Cerveteri.



Reconstrucción del interior de una tumba etrusca. Gliptoteca Ny Carlsberg, Copenhague, Dinamarca.

Los **templos** etruscos descansan sobre un alto podio de piedra con un pórtico tetrástilo con columnas toscanas, sólo en su fachada principal, tras el cual solía haber tres puertas que conducían a tres naos paralelas dedicadas a las tres principales divinidades etruscas. El tejado era a dos aguas y la decoración escultórica se situaba sobre él y en los relieves policromados de las placas de terracota que protegían las vigas de madera que lo formaban.

Las **fortificaciones** son el elemento arquitectónico destacable a través de sus murallas que resguardan la ciudad en forma de acrópolis. Dentro de éstas se desarrollaron como ingenieros hidráulicos al canalizar las aguas con la construcción de canales y otras obras hidráulicas realizadas en el Lacio; además,



Parque arqueológico de Roselle.

inventaron las cloacas, mismas que los romanos adoptarían y exportarían a todas sus ciudades. Como ejemplo está la Muralla de Volterra.

En general, la mayoría de los temas etruscos los conocemos gracias a Roma, pero su principal herencia es el urbanismo de tipo geométrico, con calles paralelas e islas cuadradas. La cuadratura del círculo en arquitectura a través de las pechinas también es una idea etrusca que adoptaron los arquitectos romanos.

Sus principales aportaciones a la arquitectura romana son el empleo del arco, la bóveda (elementos arquitectónicos de origen mesopotámico) y la estructura de sus templos.



Puerta Celci de la Muralla de Volterra, en La Toscana, Italia.

## Escultura etrusca. Características generales

La escultura etrusca se caracteriza por ser casi exclusiva para fines religiosos y funerarios, además de su gran realismo en retratos, siendo esto su gran aportación a la escultura romana.

Sus tipologías son: parejas funerarias, escultura zoomorfa, es decir, figurillas de animales y figuras diversas embebidas en otros cuerpos escultóricos. Se han encontrado esculturas hechas de terracota, piedra y bronce.

Las **parejas funerarias** son esculturas muy significativas. Se encuentran en las cubiertas de los sarcófagos. Los esposos son representados en posición recostada, sobre un lecho funerario, en medio de una escena de la vida cotidiana. Debido a la suavidad o maleabilidad de los materiales preferidos para estas esculturas, los rostros son más elásticos, modulados y redondeados que la de las esculturas griegas, hechas de piedra, y expresan una espontaneidad natural. Muestra de ello es el *Sarcófago de los esposos de Tarquinia* realizado con terracota policromada.

La **escultura zoomorfa** realizada principalmente en bronce se localiza a

### SARCÓFAGO DE LOS ESPOSOS DE TARQUINIA



**Tarquinia, Etruria.**
Finales del siglo VI a.C.

El *Sarcófago de los esposos de Tarquinia* es un ejemplo del arte funerario etrusco. Se trata de una obra elaborada en terracota por piezas, pintadas y luego ensambladas. En el sarcófago aparece representada una pareja recostada sobre el lecho, el hombre desnudo y la mujer vestida. Tienen rasgos de la escultura arcaica griega, como la desnudez del hombre y la vestimenta en la mujer tal y como sucede en el kuros y la koré griegos. Además, presentan ojos almendrados y la típica sonrisa arcaica; sin embargo, también hay rasgos individualizados, lo que los convierte en retratos de la época. Al igual que los egipcios, los etruscos creían en la vida de ultratumba pero, a diferencia de los primeros, en los sarcófagos se representan personajes fallecidos llenos de vitalidad y optimismo.



Quimera de Arezzo.


Apolo de Veyes.


Lucio Junio Bruto.

la entrada de las necrópolis a modo de genios protectores o representan monstruos fantásticos de tipología oriental, entre los que destaca la *Quimera de Arezzo*.

La tipología de **escultura exenta** representa estatuas de bulto redondo de terracota, mismas que adornaban los frontones de los templos como las de Hermes y el Apolo de Veyes del siglo VI a.C., atribuidas a Vulca.

Por otro lado, el trabajo en bronce se desarrolló al final del periodo resaltando el realismo, como se observa en el *Busto de Lucio Junio Bruto* y El *Orador o Arringatore* del siglo I a.C.

## Pintura etrusca

La pintura etrusca se rige por la influencia griega y, al igual que la escultura, se vincula con el mundo de los muertos. Sus principales representaciones se ubican en el interior de las tumbas con escenas de banquetes funerarios y vida cotidiana haciendo referencia al difunto.

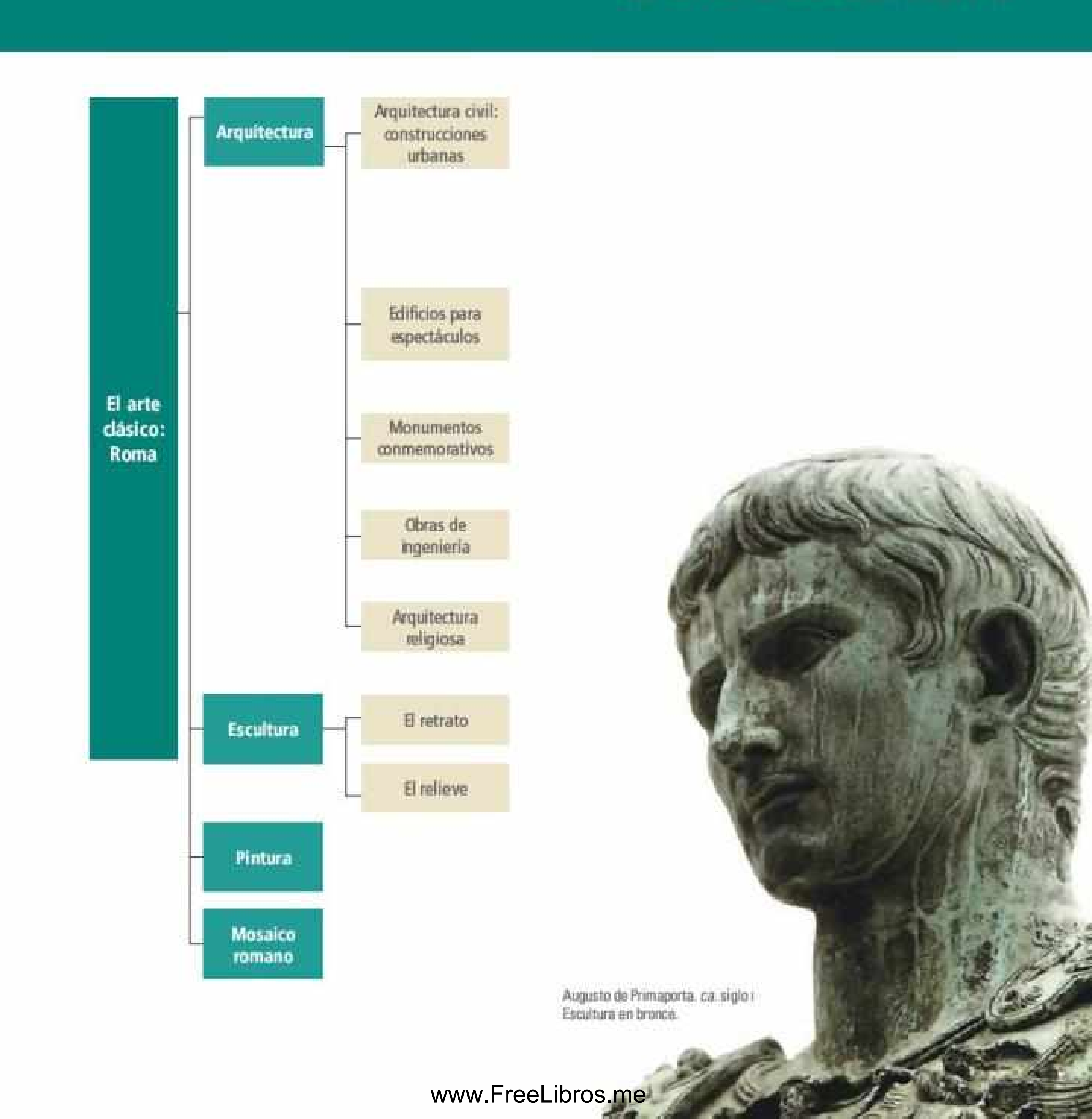
Todo ello bajo la técnica del fresco en un trabajo sin perspectiva, con fondos lisos que recrean el ambiente de la vegetación y la fauna, lo que genera obras bidimensionales que buscan el movimiento.

Los etruscos pintaban las tumbas con elementos alegres para ahuyentar la tristeza de la muerte, como se aprecia en las pinturas murales de la *Tumba de los leopardos* y la *Tumba de la caza y la pesca*.


Frescos de la *Tumba de los leopardos*, en la necrópolis etrusca de Tarquinia, en Lazio, Italia.

# CAPÍTULO 13

## El arte clásico: Roma




Augusto de Primaporta. *ca.* siglo I
Escultura en bronce.

**En Roma, debido a la influencia de Oriente, el arte adquirió un carácter más pasional e irracional; no fue un medio de representar la realidad, sino de provocar emociones. La línea fue sustituida por juegos de luces, y todo ello sentó las bases para la revolución radical que el cristianismo implicó y que ensombreció la estética griega durante siglos. Los romanos retomaron las experiencias etrusca y griega para crear, a partir de ellas, una arquitectura distinta.**




## Introducción al arte romano

Roma tuvo su origen en el siglo VIII a.C., y desapareció en el siglo V d.C. Tras el paréntesis de dominación etrusca, se organizó políticamente como una república democrática de tipo griego donde los patricios aristócratas monopolizaban el poder frente a la clase popular plebeya. Fue una época de grandes conquistas que beneficiaron económicamente a las clases dirigentes al concederles grandes latifundios e infinidad de esclavos para trabajarlas. Este sistema económico esclavista será consecuencia y motor de conquistas y determinará aún más las diferencias con las clases populares, provocando guerras civiles entre ellas. Las enormes dimensiones territoriales y la necesidad de preservar la situación socioeconómica condujeron a la transformación en imperio con el emperador Augusto.

La crisis del sistema esclavista arrastró, finalmente, la crisis de todo el edificio político romano.


Columna de Trajano.

El arte romano mezcla su sustrato itálico, de carácter rústico, donde prima lo esotérico y sobrenatural con la influencia griega.

En el arte romano se rechazan las sutilezas griegas y se inclinan, como pueblo rural, por la tendencia realista. Esto se manifiesta en el retrato que, si bien se daba en el helenismo, se considera típicamente romano. Desde la época etrusca se muestra ese interés, con la costumbre de reproducir en cera el rostro de los difuntos. Esta tradición condujo al desarrollo del retrato realista romano el cual se diferencia del griego en que resalta la belleza corporal.

Con el imperio se inician algunos cambios. Al convertirse Roma en un gran imperio surge la necesidad de servirse del arte como lenguaje inteligible para dar a conocer sus relatos y creencias en versión oficial.

De ese modo, el realismo se orienta hacia la narración; por ello, se prefiere el relieve a la estatuaria, por resultar más apropiado, y

cuyos antecedentes griegos los hallamos en las Panateneas. En Roma el relieve culmina con las columnas de Trajano y Marco Aurelio, con personajes que se mueven entre construcciones y paisajes naturales.

En su expansión a Oriente, Roma va recogiendo su tradición y evolucionando de lo escultórico de belleza formal, a lo pictórico que se presta mejor al efecto realista y sensual donde la línea es sustituida por un juego de luces y sombras.

Roma no sólo sufre atracción por Oriente porque propone satisfacciones a los sentidos, el pueblo romano está ávido de sensibilidad y desde Oriente le llegaron nuevas religiones; el culto a Mitra, Isis y Cibeles amenazaron incluso el culto oficial. El arte adquirió carácter pasional e irracional. Se piensa que éste no representaba la realidad, sino que provocaba emociones, revelaba algo invisible y escapaba a la lógica. Este proceso significó la preparación de la revolución radical que se produjo con el cristianismo y que ensombreció la estética griega durante siglos.

### Información relevante

- El arte romano se considera una continuación del arte griego.
- No obstante, desarrolla una personalidad propia muy definida, especialmente en el campo de la arquitectura, en el que introduce novedosos elementos.
- Las aportaciones del arte romano son muy originales y revisten enorme trascendencia.
- La ciudad es el lugar donde se evidencia el interés por la ordenación y la planificación arquitectónicas.

## Arquitectura

El pueblo romano es de un temperamento más práctico y de menor sensibilidad artística que el griego, aunque ello no le impidió seguir los pasos del arte griego, sobre todo de la época helenística, hasta el punto en que muchos historiadores del arte consideran sus manifestaciones artísticas como pertenecientes a una escuela helenística más.

A pesar de reconocer en esta afirmación un gran fondo de verdad, debemos hacer constar que el artista romano no es un mero continuador de las formas estéticas griegas, sino que dentro de ellas mismas presenta una clara personalidad propia, sobre todo en cuanto a arquitectura, la cual está al servicio de la nueva sociedad urbana surgida con el Imperio romano.



Arco de triunfo de Tito.

Esta arquitectura se distingue por su más absoluto utilitarismo. Los emperadores potencian el crecimiento de las ciudades, las cuales se convierten en centros de poder político sobre el territorio circundante y se les dota con un sinfín de servicios: foros, templos, teatros; además de calzadas, acueductos y edificaciones conmemorativas (arcos de triunfo), lo que les otorga esa consistencia de la que aún hoy hacen gala y que nos habla de la propia inmortalidad del Imperio.

Si la aportación griega es importante en el nacimiento de este arte, justificada por la enorme multitud de artistas griegos que trabajan para clientes romanos, no es menor el papel de los etruscos. Los romanos recogerán la experiencia de los etruscos y los griegos, y crearán, a partir de ellas, una arquitectura diferente a los patrones originarios, dadas las distintas circunstancias sociales, urbanas y religiosas.

Al sentir un gusto especial por el lujo y el recargamiento, los romanos prefieren los órdenes más pomposos:

- **Dórico.** Es poco utilizado, en su lugar se prefiere el toscano.
- **Toscano.** Posee un plinto, el fuste es liso, el capitel es precedido de un astrágalo (toro diminuto). Éste se compone de equina y ábaco. Procede del arte etrusco.
- **Jónico.** Sitúa las volutas en diagonal.
- **Corintio.** Las hojas de acanto son mucho más rizadas.
- **Compuesto.** Su afán por la decoración hace que aparezca este orden, suma de los dos anteriores, constituyendo el orden romano de mayor repercusión.

Si los griegos habían utilizado diferentes órdenes en el interior de un edificio (Partenón), el arquitecto romano goza de mayor libertad de concepción que el griego. Así lo denotan la decoración de las metopas con rosetas, discos, la curvatura de los frisos, el tratamiento de las columnas y el gusto por la combinación de órdenes en fachadas utilizando un orden distinto en cada planta.

Los romanos emplearon como elementos constructivos los siguientes:

- **El arco.** Tomado de los etruscos y griegos, supieron elevarlo a la máxima expresión.
- **El dintel.** Continuó ocupando un lugar privilegiado.
- **El arco-dintel.** Los romanos supieron conjugar ambos elementos creando un sistema muy propio. El arco se inserta entre dos columnas y el dintel, dando lugar o las enjutas, creando una composición dinámica al contraponer líneas curvas y rectas. Con el tiempo, el arco crecerá, cortando el entablamento que se convertirá así en un segundo capitel, dando paso a una etapa barroca.

Con una concepción novedosa, los romanos emplearon la bóveda de cañón y de arista, y la cúpula, la que les permitió solucionar la cobertura de los grandes espacios interiores. Pero por el enorme peso de la bóveda debieron dotar a los muros de un espesor considerable, lo que dificultó el uso de las columnas, que se vio relegado a un papel decorativo.

### ARQUITECTURA ROMANA

CARACTERÍSTICAS

- Es la manifestación que más valoraron los romanos.
- Existe una tendencia al colosalismo.
- Se caracteriza por su sentido práctico y realista.
- Recoge influencias griegas y etruscas.
- Utilizaron los dos elementos que habían creado los mesopotámicos y que difundieron los etruscos: el arco y la bóveda.
- Adoptaron estilos arquitectónicos griegos pero los combinaron dando lugar al orden toscano o al orden compuesto.
- Los romanos también emplearon las estructuras arquitrabadas propias del arte griego.

MATERIALES

- La piedra, trabajada en grandes sillares.
- El ladrillo, colocado de diferentes maneras.
- El mármol, para decorar los espacios interiores.
- El mortero romano, una masa formada por arena, cal viva y agua que usaban como aglutinante para la unión del resto de los materiales.

Por último, otro de los hallazgos de los romanos es el descubrimiento del eje de simetría vertical, del cual equidistan todas las puntas del edificio.

## Arquitectura civil: construcciones urbanas

### Casa

Su antecedente lo hallamos en la casa etrusca. La planta es rectangular y se compone de un vestíbulo que conduce al atrio o patio central cubierto parcialmente con un estanque en el centro que recoge las aguas de lluvia. Los dormitorios se disponen al lado del patio. En el fondo, la sala de estar y el comedor, a veces todo en una única sala. El piso está ornamentado con mosaicos, y en la entrada y las paredes aparecen pinturas que representan motivos arquitectónicos fantásticos y figurativos.

A partir del siglo II, la influencia griega hizo que se añadiera un patio columnizado con estatuas y jardines. Desde la época imperial se generalizan las casas de alquiler a *insulae*, formadas por varios pisos. La planta baja se destinaba a tienda y los pisos superiores estaban ocupados por viviendas que se abrían a la calle por medio de balcones.

Existían distintos tipos de vivienda:

- Las *insulae*. Casas de pisos donde vivían las clases menos favorecidas.
- Las *domus*. Que eran las viviendas de los hombres ricos. Se organizaban en torno de un patio llamado atrio. Las aguas del atrio caían al *impluvium*. Una de las estancias fundamentales era el comedor o *triclinium*.
- Las *villas*. Eran casas de campo con grandes extensiones de terreno para el cultivo.



Vista del foro romano.

## Foro

La ciudad romana es de forma cuadrada a rectangular con una puerta en el centro de cada lado, como la Puerta Mayor de Roma, en España, la de Lugo, donde parten las calles principales. En la intersección de ambas se localiza el foro que es el centro de la vida ciudadana, allí se ubica el templo, la basílica, la biblioteca, etcétera. Se compone de una gran plaza enlosada, rodeada y decorada con efigies del emperador. Son célebres, el Foro romano y los foros de César Augusto y Trajano que se erigieron posteriormente.



Ruinas de la Basílica de Majencio.

## Basílica

Dedicada a la administración de justicia y al trato comercial, es un edificio de planta rectangular dividida en tres naves separadas por columnas y cubierta con bóveda de cañón plana de madera. La mayor parte de la nave central permite la iluminación interior. Esta misma nave termina, en la cabecera, en un ábside semicircular; allí, se hallaban los jueces para administrar justicia. Algunos autores ven en estos edificios un precedente de los templos cristianos, como demuestra la pervivencia del vocablo. Son conocidas las basílicas de Pompeya y de Majencio, entre otras. Esta última dispone de bóveda de arista en la central y de cañón perpendicular a la central, en las laterales.

## Termas

Estas construcciones no sólo sirven como baños públicos, sino también como lugar de reunión, biblioteca, etcétera, lo que exigía unas instalaciones muy complejas: salas para ejercicios gimnásticos, sala de vapor y masajes, piscinas de agua caliente, templada y fría, etcétera. Esto da al conjunto dimensiones colosales, o al menos esa impresión nos producen las termas imperiales como las de Trajano y Caracalla. Esta última de inmensas proporciones, realizada en hormigón y ladrillo con revestimientos de ricos materiales. Está cubierta con una gigantesca bóveda de arista en la nave central, mientras las laterales están insertas dentro de los contrafuertes, y una enorme cúpula de 35 metros asentada sobre ocho pilares, pasando a circular por medio de ocho toscas.



Termas de Caracalla.

# Edificios para espectáculos

Las construcciones dedicadas a funciones de recreo adquirieron también poder político. Entre ellas habría que destacar los **teatros** y los **anfiteatros**, no sólo por el aprecio que mostraba el pueblo a los circos y termas.

## Anfiteatro

Es el resultado de la unión de dos teatros clásicos y nos recuerda a nuestra plaza de toros. El anfiteatro es un edificio genuinamente romano. Su planta es elíptica, en el centro la arena rodeada por todas partes de graderío para espectadores. Tanto la arena como las gradas están surcadas por túneles, corredores y cámaras. Está concebido para representaciones de espectáculos cruentos: lucha de gladiadores, batallas navales y caza de fieras salvajes. El anfiteatro más antiguo es el de Pompeya del siglo I a.C. (el más famoso es el Coliseo de Roma), levantado por Vespasiano en el siglo I.

Su parte superior fue añadida por Diocleciano. En el teatro aparecen en su fachada exterior una superposición de órdenes en sus tres pisos: toscano, jónico y corintio, que enmarcan los vanos. El piso superior es posterior y resulta más macizo, dispone de unas ménsulas para colocar los mástiles que sostenían la cubierta de tela que colocaban expertos marineros para impedir las molestias del sol. Tenía capacidad para unas 50000 personas que se distribuían según su categoría social en los tres pisos, el último de estructura de madera. En España se conservan los de Mérida, Tarragona, Itálica, entre otros.

## Teatro

La concepción del teatro romano parte de la idea griega, con la diferencia de que hacen la construcción exenta, es decir, adosada, aislada de los muros, en lugar de

## ANFITEATRO FLAVIO O COLISEO







**Roma imperial**
Año 80.

La arquitectura de la época imperial buscó mostrar el poder alcanzado por Roma mediante edificios propagandísticos. Es el caso del anfiteatro que mandó construir Tito Flavio Vespasiano y que se conoce como Coliseo. Los anfiteatros de la época romana se consideran como desarrollos de los teatros griegos: dos teatros confrontados crearon este edificio. Servían como escenario de representaciones llamadas naumaquias, luchas de gladiadores y fieras. El Coliseo tiene planta elipsoidal con un graderío dividido en cuatro secciones: la primera y más próxima a la arena está destinada al emperador y los funcionarios imperiales de alto rango, la segunda a los nobles y caballeros, la tercera a las mujeres de éstos y la cuarta se localizaba en la parte más alta del edificio y se destinaba al pueblo. Tenía una capacidad para 50000 espectadores. Desde el punto de vista constructivo, predominan el mortero y el ladrillo con los que se constituyen los gruesos muros sustentantes del edificio, a esto se suman las bóvedas de medio cañón y de arista que cubren los pasillos. En el exterior, destaca la ornamentación de las arquerías con columnas dóricas, toscanas y jónicas y, en el último nivel, pilastras corintias.



Teatro de Marcelo.

aprovechar las laderas de las montañas. Esto permite levantar, bajo los graderíos, una red de túneles o galerías abovedadas en forma anular que comunican con los dormitorios y que facilitan un desalojo rápido del edificio. Frente a las gradas está el escenario, espacioso y monumental, decorado con columnas y esculturas. Detrás del escenario se hallaba el **postscenios**, destinado a camerinos de los actores y dotado con jardines. La orquesta, que en Grecia servía para el coro, aquí pierde su importancia, cambiando su forma, pasando de circular —en Grecia— a semicircular en Roma. En este lugar se asentarán los grandes personajes, mientras el coro se traslada a un lateral, llamado tribuna. La decoración exterior obedece a lo dicho en el anfiteatro. Son típicas muestras el teatro de Pompeya, Sagunto, de Aspendas, etcétera.



Circo de Majencio.

Este último del siglo II, con capacidad para 7000 espectadores, dispone de una escena bien conservada, formada por cinco puertas y columnas exentas que soportan un entablamento que se quiebra hacia atrás. En la parte superior tiene unos frontones triangulares y curvados. Se complementa con una gran cantidad de estatuas.

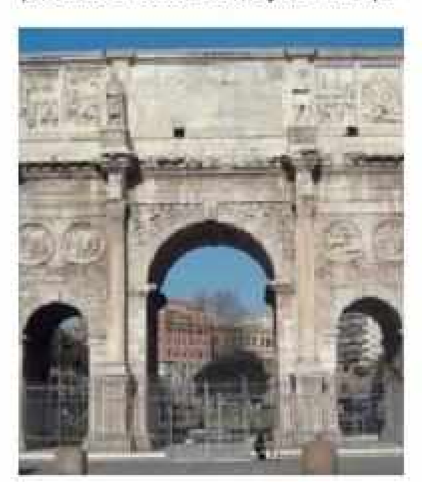
### Circo

Es semejante a los estadios griegos. Dispone de una planta estrecha y alargada, con graderías en sus lados mayores y una espina en el centro de la arena que la divide longitudinalmente en dos pistas. Los lados menores terminan en semicírculos con graderío en uno de ellos, en el otro se ubican las cocheras y cuadras que se disponen en forma de arco del círculo. Estas edificaciones estaban destinadas a carreras de cuádrigas y ejercicios atléticos. Son más conocidos el Circus Máximus de Roma y en España el de Toledo y Mérida.

## Monumentos conmemorativos

### Arcos de triunfo

El arco de triunfo con forma de puerta de ciudad aislada de la muralla se instalaba en foros, calzadas y puentes. Suele presentar uno o tres arcos y servía de pedestal de un grupo estatuario, al estilo de Grecia. De gran belleza de proporciones y sencillez es el arco de Tito, de un solo vano. El último gran arco imperial es el de Constantino, de finas proporciones, pero sus relieves son reutilizados. En España se conservan ejemplos en Medinaceli y Bará.



Arco de Constantino.

### Columnas conmemorativas

Las columnas son obras de grandes proporciones. Su fuste se destina a ser decorado con relieves que ascienden continuamente de forma helicoidal, por ejemplo las de Marco Aurelio y la de Trajano; ambas narran, en estilo continuo, sus campañas militares. Esta última, de 40 metros de altura, contenía en su cámara inferior el sepulcro del mismo, desde donde arrancaba una escalera de caracol que conducía a su cima, coronada por una estatua suya en bronce que luego fue sustituida por la de San Pedro.



Detalle de la columna de Trajano.

## Obras de ingeniería

### Calzadas y puentes

Un imperio de tan vastas proporciones requería de una gran red de calzadas que le acercaran a las provincias más alejadas o facilitaran la comunicación entre la capital y el resto de las ciudades y éstas entre sí. Su construcción se realizó con criterios modernos que le dan una gran consistencia. Cuando se debía salvar un río, se construían magníficos puentes, algunos de proporciones inusitadas, como el Alcántara sobre el Tajo que tiene unos 50 metros de altura con arco de triunfo en el centro y un templo en la entrada, o el de Mérida de casi un kilómetro de longitud.

### Acueductos

Aunque tengan un carácter utilitario, el arquitecto ha sabido dotarlos de cierta belleza y grandiosidad. Están destinados a abastecer de agua las ciudades. Resulta imponente por sus dimensiones el de Segovia, con doble línea de arcos sobrepuestos.



Acueducto Pont du Gard.

El de los Milagros de Mérida, con arcos dobles y un único pilar para toda su altura, presenta en sus arcos y pilares una curiosa alternancia de sillares de piedra y ladrillo rojo que nos recuerda la mezquita de Córdoba. En Francia se halla el Pont Du Gard, de la época de Augusto, con una doble función de puente y acueducto, formado por triple arcada de tamaño desigual.

## Arquitectura religiosa

### El templo

Los romanos copiaron los templos de los etruscos y de los griegos, pero introdujeron serias modificaciones. Mientras estos últimos los ubican en lugares sagrados, los romanos los insertan en la urbe, levantándolos en los foros. Las gradas griegas fueron sustituidas por un basamento de paredes verticales que enmarcan, incluso, las gradas de acceso que se hallan en la fachada principal. Con esta nueva

concepción, lo que se pierde en universalidad griega se gana en monumentalidad romana. Desinteresándose de las proporciones griegas, normalmente se trata de templos próstilos, seudoperípteros, con columnas adosadas a los muros, con cella y pronaos. Como ejemplos tenemos el de Fortuna Viril del siglo I a.C., de orden jónico, hexástilo y columnas adosadas. La Maison Carrée de Nimes de orden corintio, es de la época de Augusto.

Los templos de planta circular se inspiran en el tolo griego. Son importantes el de Vesta en Roma, sin podio, ni entablamento, y el de Vesta en Tívoli, ambos de la época republicana. Pero el más interesante es el Panteón de Agripa, obra de una grandiosidad singular destinada a centralizar la enorme variedad de cultos del imperio. Su fachada es de la forma de un pórtico clásico octástilo rematado por un frontón con decoración en bronce y dos nichos que enmarcan la puerta. La mayor novedad es el hecho de estar cubierto su interior por una enorme cúpula de unos 42 metros de diámetro y 43 metros de altura que apoya sobre un tambor circular de seis metros de espesor, articulado en ocho pilares alternado con tantas exedras rectangulares o semicirculares que hacen la capilla; esto crea una sensación de unidad y un efecto especial inmenso al producirse el tránsito a la bóveda sin continuidad.

Su decoración interior contrasta con la sobriedad exterior. La cúpula, realizada con materiales ligeros y arcos de descargo sobrepuestos, se decoró con casetones decrecientes y ternas en bronce dorado, dispone en su parte superior de una claraboya circular de nueve metros e ilumina el recinto, a través del cual penetra la luz del sol que se mueve libremente en el interior del edificio. El espacio interior adquiere un valor simbólico: la cúpula representa la bóveda celeste, que muestra su unidad cósmica en torno de dicho lugar, convirtiendo a Roma en centro del universo. Es difícil de creer, por la falta de antecedentes, que esta obra fuese levantada en época de Agripa; más bien, debemos creer que la reconstrucción de Adriano incluyera la cúpula. Una obra excepcional por su calidad decorativa es el *Ara Pacis* o *Altar de la Paz* de la época de Augusto. De planta cuadrada de unos 10 metros de lado, con dos puertas de acceso en sus lados mayores, está decorada con relieves que nos relatan la procesión anual para presentar ofrendas al altar de la paz. Su decoración vegetal es lo mejor del arte romano.

## Escultura

Tras la toma de Corintio en 156 a.C., por el ejército romano, comienza el saqueo artístico de Grecia; infinidad de obras griegas son llevadas a las casas de los patricios romanos e incluso muchos artistas se trasladan, voluntariamente, como esclavos a Italia para trabajar en sus talleres destinados a atender la demanda. Allí, se limitarán a copiar repetidamente los originales griegos, gracias a lo cual hemos podido conocerlos. En Nápoles se constituyó uno de tantos talleres cuyas copias reproducían fielmente incluso las inscripciones griegas; el más importante es el de Pasiteles, a cuya escuela pertenece el Grupo de San Ildefonso, donde se combinó un modelo de Policleto y otro de Praxíteles.

Los romanos realizaron fundamentalmente retratos, a través de los cuales se inmortalizarían personalidades y emperadores. Es aquí donde se muestra de manera extraordinaria su realismo. El teatro romano evolucionaría desde la época republicana, marcada por el realismo, hasta la época imperial, caracterizada por la idealización.



Estatua de Augusto.

### El retrato

En los primeros momentos, los etruscos ejercieron un papel predominante en la estatuaria y el retrato romanos; así, *Bruto*, el *Arringatore* y la *Loba del Capitolio* son obras romanas ejecutadas por etruscos. *Rómulo y Remo* fueron añadidos en el Renacimiento. Durante la época republicana, el arte romano va independizándose de las maneras etruscas iniciándose un proceso de romanización.

Las obras romanas más antiguas son retratos de personajes anónimos, que representan a altos dignatarios políticos ya que las leyes prohibían el retrato de aquellas personas que no tenían una reconocida superioridad moral. De ahí que el tema preferido por los romanos es el del hombre como ciudadano, no como atleta griego. Estas obras tienen un carácter eminentemente político, ya que lo que interesa es presentar al personaje como ejemplo para sus conciudadanos, no la pericia desarrollada por el artista.

## ESCULTURA ROMANA

| | |
|---|---|
| PERIODO REPUBLICANO | • Los retratos son realistas debido a la influencia del retrato etrusco.<br>• Se realizaban máscaras funerarias de los patriarcas familiares; estas obras reflejan, por lo tanto, el más absoluto realismo. |
| PERIODO IMPERIAL | • Los retratos se convierten en obras idealizadas para magnificar a los emperadores.<br>• El *Augusto*, de Prima Porta, representa al emperador como un héroe, sin permitir ver el paso del tiempo en su rostro.<br>• El *Retrato de Adriano* es un retrato de busto (partiendo del pecho).<br>• El *Retrato ecuestre de Marco Aurelio* representa un tipo de escultura que debió ser muy abundante durante este periodo, aunque no se cuenta con otros ejemplos. |
| PERIODO BAJO IMPERIAL | • El retrato se convierte en una representación tosca, poco detallista y de grandes dimensiones.<br>• La *Estatua de Constantino*, de enormes proporciones, es una obra representativa de este momento. |

# El relieve

Es donde los romanos alcanzan una personalidad más definida, técnicamente es de tipo pictórico al buscar efectos de perspectiva, concede gran importancia al paisaje y a lo pintoresco, constituyendo el medio más propicio para las representaciones de escenas complejas, anecdóticas y realistas.

Dentro del relieve distinguimos dos grupos: el histórico y el sarcófago.

### El relieve histórico

Los primeros relieves tienen una concepción típicamente griega, pero pronto el sentido histórico y positivista del pueblo romano se impone y exige a las obras una imitación más directa de la realidad.

El más antiguo de la época republicana es el Altar de Domicio Enobardo (siglo I a.C.), representa la licencia de las tropas y el sacrificio de un cerdo, una oveja y un toro ofrecidos a los dioses al término de la campaña.

A la época augusta pertenecen los relieves del Ara Pacis, obra capital del relieve histórico. Se caracteriza por la finura de su modelado y los efectos de perspectiva y profundidad (medio relieve en primer lugar y plano en segundo). Esta concepción monótona, la densidad de motivos (demasiadas figuras), la variedad de motivos animales y vegetales y otras características parecen desmentirlo. Su mayor logro es el tratamiento de los temas vegetales (hojas y acantos) en su parte interior que alcanza una perfección sin par. Representa un desfile imperial que lleva las ofrendas al Altar de la Paz por las victorias contra los hispanos y galos, recordando las Panateneas, pero mientras en ésta las figuras caminan con naturalidad, llenas de belleza ideal, en el *Ara Pacis*, los personajes están retratados con insuperable realismo y se mueven majestuosamente. En el primer caso es la escena la que da su grandiosidad, mientras en el segundo son los propios personajes quienes la poseen.

Después del año 75 se labran los relieves del arco de Tito para conmemorar la derrota de los judíos. La tendencia pictórica del relieve se recrudece, se talla a tres planas y se busca el efecto de claroscuro, lo que da ambiente a la composición. Los relieves recogen la entrada de Tito en Jerusalén y el traslado del *Candelabro de los siete brazos* como botín de guerra, la diosa Roma va adelante. A diferencia del Ara Pacis, se trata de un relieve profundo y de ambiente, pues el marco capta la atmósfera.

La columna, soporte arquitectónico del edificio romano, se convierte en simbolismo del Estado romano que encarna el orden y el equilibrio dentro de su heterogéneo imperio. Ella será sostén de la narrativa histórica. Las campañas llevadas a cabo por Trajano son motivo de la decoración de su columna conmemorativa. En espiral y de forma continua, se relatan los episodios desde el principio hasta la muerte de Decébalo. Esta crónica pétrea resulta ruda en ejecución, las figuras se colocan en perspectiva alta, su efecto pictórico es deficiente y se distinguen claros defectos de proporciones e incluso históricos.

El arco de Séptimo Severo narra la victoria contra los partos. Los contornos de las figuras son muy profundos, aunque su volumen es plano. Las enjutas del arco central presentan unas victorias portadoras de trofeos y las de los laterales divinidades fluviales. El de Constantino posee ornamento de obras anteriores: del arco de Trajano, ocho medallones del de Adriano y ocho relieves de Marco Aurelio.



Procesión en el lado sur del *Ara Pacis*.



Fresco encontrado en Pompeya.

**Sarcófagos**

Se conciben para estar adosados por lo que se decoran sólo tres de sus frentes, con temas mitológicos, funerarios, bélicos y el retrato del difunto. Sobre la tapa se sitúa el bulto funerario yacente, representando al difunto dormido o ligeramente incorporado a la manera etrusca o en forma de tejado de dos aguas. Como temas alegóricos se emplean las guirnaldas, de origen oriental, que simbolizan la inmoralidad, y la serpiente, símbolo de la vida subterránea.

## Pintura romana

Se realizan pinturas al fresco, con una técnica muy perfeccionada. Los restos mejor conservados se encuentran en la ciudad de Pompeya, que quedó sepultada por la erupción del Vesubio.

El arqueólogo August Mau divide los frescos de la Antigua Pompeia, conservados por las cenizas del Vesubio, en cuatro estilos. El primero está compuesto por pinturas no figurativas, por lo que continúan en su lugar original. Los frescos de los estilos segundo, tercero y cuarto se encuentran resguardados en sendas salas del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Sus tipologías son dioses, héroes y escenas de la vida cotidiana, algunas de ellas, llenas de erotismo. José L. Santos, en Terrae Antiquae, hace la siguiente descripción: el segundo estilo, "llamado también de pintura arquitectónica, tiene su mejor exponente en la Villa de Boscoreale, donde príncipes, filósofos y personificaciones de dioses se perfilan sobre un fondo de rojo pompeyano, el color típico de esta ciudad", elaborado con cinabrio, que es un mineral compuesto de azufre y mercurio, muy pesado y de color rojo oscuro, del que se extrae, por calcinación y sublimación, el mercurio o azogue.

Al tercer estilo pertenece una serie de elementos decorativos y cuadros de gran tamaño, donde el paisaje toma un lugar preponderante y la figura humana pasa a planos de menor importancia.

Al cuarto estilo (60-80), al parecer el más abundante en la ciudad, pertenecen los frescos tal vez más conocidos y destacados, como la *Casa de Meleagro*, la *Casa de Marte y Venus* y *la Casa de los Dioscuros*, reconstruidas en las salas del museo a partir de sus pinturas murales: *Las bodas de Hera y Zeus*, *Aquiles en Esciro*, *Marte y Venus* o *Ariadna abandonada*, entre otras.

## Mosaico romano

Los mosaicos fueron empleados por los romanos como revestimientos de paredes y suelos. Se realizaban con pequeñas piezas de cerámica, llamadas teselas, o de pequeños fragmentos de mármol.



Mosaico encontrado en Pompeya.



# UNIDAD IV

# DEL ARTE PALEOCRISTIANO AL ARTE GÓTICO


CAPÍTULO 14 El arte paleocristiano y bizantino

CAPÍTULO 15 El arte islámico

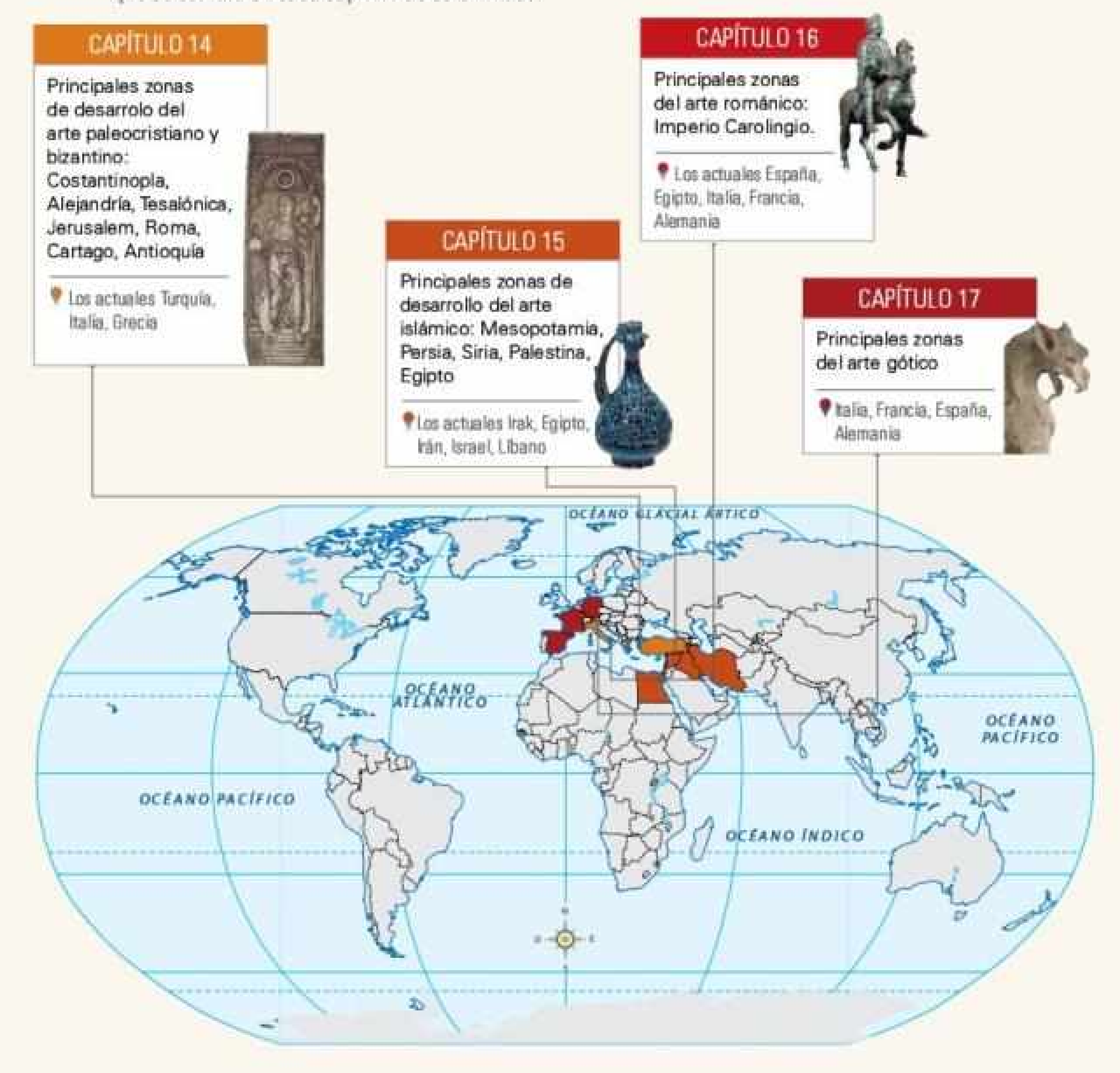
CAPÍTULO 16 El arte románico

CAPÍTULO 17 El arte gótico

UNIDAD

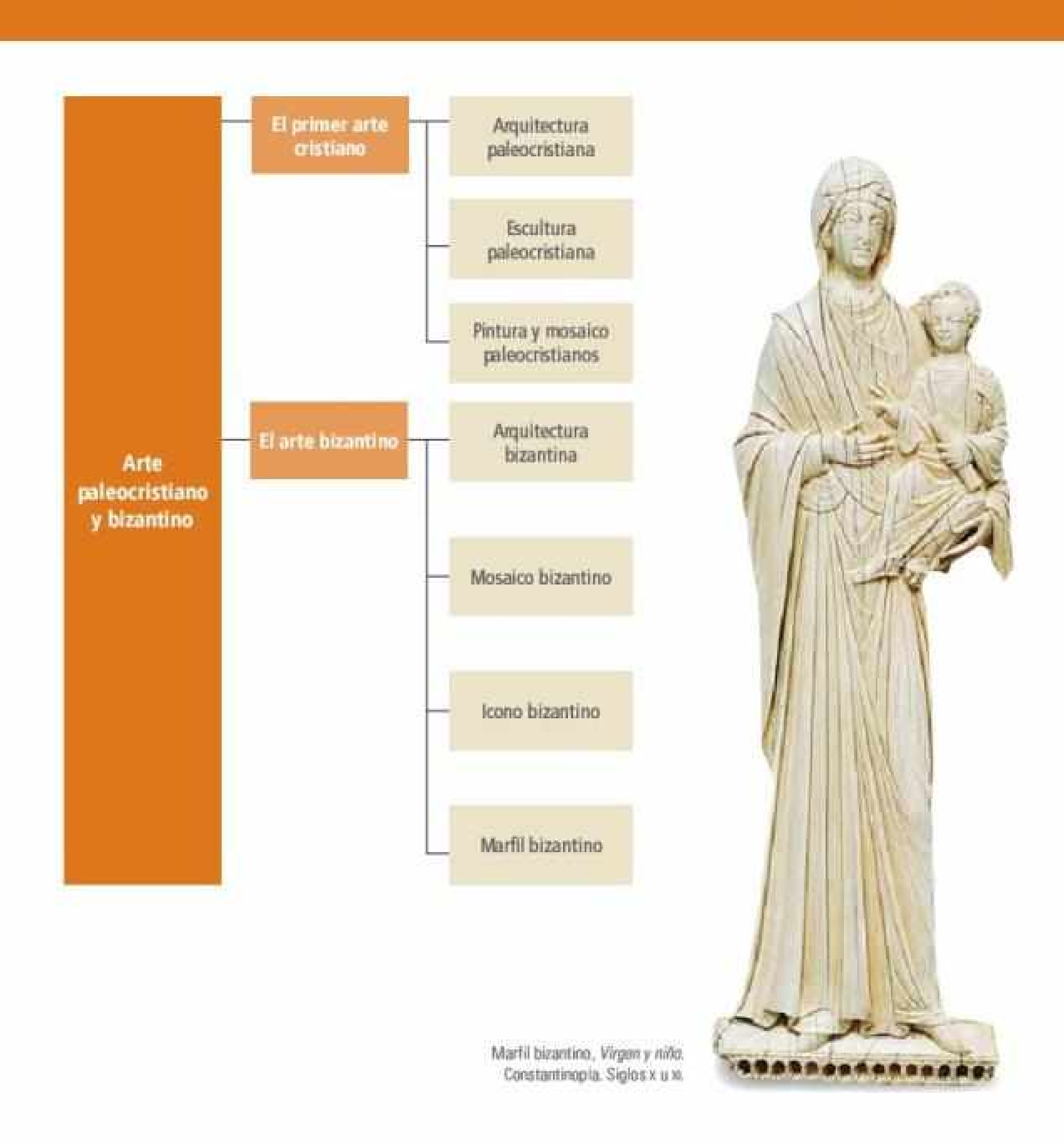
# IV DEL ARTE PALEOCRISTIANO AL ARTE GÓTICO

En este mapa se indican las principales zonas de desarrollo del arte que se estudia en cada capítulo de esta unidad.



# CAPÍTULO 14

## El arte paleocristiano y bizantino




Marfil bizantino, *Virgen y niño*. Constantinopla. Siglos x u xi.

**El arte de este periodo es eminentemente religioso y combina el sentido de la belleza y el lujo propiamente bizantinos. Recibió la influencia de los griegos, los romanos y los artistas de Asia Menor. El hombre, en sus proporciones ideales, constituye un símbolo de la perfección absoluta y, de ese modo, se le asocia con la Trinidad divina. El arte tiene como misión estimular la vida interior.**




## El primer arte cristiano

Conforme se iba propagando y consolidando el cristianismo en el vasto Imperio Romano, éste se veía sumido en una creciente crisis. El final de las conquistas, las diferencias sociales, el agotamiento del sistema esclavista, la falta de confianza en las instituciones, la inestabilidad, etcétera, determinan el final de la antigüedad. La desconfianza hacia las tradiciones romanas, incapaces de conjurar la crisis, hace que la gente busque en las religiones orientales un halo de esperanza para sus vidas inseguras; una de esas religiones fue el cristianismo.

Con la aparición del **cristianismo**, la vida adquiere un nuevo sentido, mucho más intimista e individual. Frente al principio clásico de unidad y armonía entre cuerpo y espíritu, el cristianismo recoge el dualismo persa de carne y espíritu, o lo que es lo mismo, el bien y el mal irreconciliables, donde la desprestigiada naturaleza sólo tiene justificación como soporte del espíritu. La nueva concepción religiosa dará lugar a un estilo artístico que desdeña lo formal por ser receptáculo de lo material. El dibujo abstracto se pondrá al servicio del color y del brillo, que satisface el espíritu. En el arte, más que los valores estéticos, interesarán los valores éticos puestos al servicio del nuevo credo para la formación de las masas. De este modo, se abre el primer capítulo del arte medieval cuyos esquemas llegarán hasta el gótico. Este estilo, radicalmente distinto del arte pagano de la antigüedad, asumió la mayor parte de sus formas del mundo grecorromano. Aceptó del repertorio clásico, aquello que consideraba útil y conveniente para la mejor expresión de las ideas cristianas, por lo que unas mismas formas adquirirán en manos de los cristianos una significación muy distinta, un nuevo simbolismo. Podemos decir que es un arte nuevo, que levanta el edificio de su nueva fe, asentado sobre una sociedad pagana.

En la creación y configuración del arte paleocristiano se advierte un lento proceso evolutivo que corre paralelo a la estructuración de la vida cristiana. Todo aquello que conforma esta vida se va reflejando en la creación artística que, por otra parte, se ve mediatizada en los primeros siglos por el entorpecimiento que se pone a su desarrollo, cuando el Estado romano intenta detener la difusión del cristianismo y le da cierto carácter de tosquedad y clandestinidad. Con la división del Imperio en oriental y occidental, se establece un proceso de diferenciación entre las dos religiones que dará lugar a dos visiones diferentes del arte paleocristiano.

En el arte paleocristiano encontramos dos momentos fundamentales:

- El arte **anterior** al Edicto de Milán, promulgado en el año 313, por el que el emperador Constantino convirtió al cristianismo en la religión oficial del Imperio.
- El arte **posterior** al Edicto de Milán, que lleva la paz a la Iglesia cristiana y le permite salir de la clandestinidad.

### Información relevante

- En la etapa final del Imperio romano se produce un cambio trascendental en el campo cultural que incide directamente en el arte.
- El arte paleocristiano tuvo sus primeras manifestaciones en la clandestinidad, en las catacumbas.
- Cuando el cristianismo empieza a cobrar fuerza, comienza a ser perseguido y los cristianos hacen de su religión un modo de vida.

## Arquitectura paleocristiana

En el periodo anterior a la **Paz de la Iglesia,** antes del 313, cuando los cristianos aún no gozaban de plena libertad, se hace precisa la creación de un lugar de reunión para la celebración de los cultos. En el caso de la experiencia litúrgica pagana el culto se realiza en el exterior, al aire libre, mientras que el cristianismo requiere de lugares cerrados, además de que debía dar solución al proble-ma de inhumar los difuntos cristianos separados de los no cristianos.

En esta etapa, surge el **Titulus** como lugar de reunión (el más antiguo conservado es San Martín del Monte), que era una casa patricia a la que se introdujeron varios arreglos para adecuarla a la nueva función. Aquí, parece detectarse una influencia de las salas de reunión de los edificios profanos.

De manera paralela, aparece el cementerio cristiano: la **catacumba**. El origen de estas construcciones parece hallarse en Oriente, en las cuevas funerarias familiares como refieren los evangelios. Su adopción por Occidente se debe a la prohibición cristiana de incinerar los cadáveres y a considerar suelo sagrado el lugar donde están enterrados los fieles difuntos Las catacumbas están formadas por una intrincada red de galerías en cuyas paredes se disponen los nichos en los que se depositan los cuerpos de los difuntos. Cuando en alguno de estos nichos se halla el cuerpo de algún santo o mártir, se abre sobre su sepulcro un arco semicircular llamado *arcosolio* o una *cripta*. En dichos lugares, se celebraban banquetes funerarios en fechas conmemorativas según la tradición romana que, posteriormente, se intentará llenar de un sentido eucarístico. A finales del siglo II se erige junto a la entrada de estos cementerios o en las cercanías del lugar de martirio una *cella memoriae* o *martyria*, pequeño templete de planta central, derivado de los mausoleos romanos.

Frente a la creencia general, la catacumba no servía como lugar de reunión y menos en periodos de persecución, puesto que por su angostura se transforma en una trampa sin salida. Las más importantes son: Santa Priscila, Santa Domitila, San Calixto, San Sebastián y Santa Inés.

Con la **Paz de la Iglesia** en 313, Constantino considera al cristianismo como religión legal y permitida, consolidándose en forma lenta hasta convertirse en oficial en el año 391. Su legalización traerá la proliferación de construcciones arquitectónicas con un modelo de templo para todo el orbe cristiano: la basílica.



Catacumbas de San Calixto.

El origen de la basílica es problemático, aunque es evidente el parentesco con la basílica civil romana, no existe vínculo funcional entre ellas, más aún si tenemos en cuenta que se denota de un amplio crucero, tampoco parece tener relación con el Titulus, ni con los templos romanos por las diferencias de culto. Mucho más probable es la influencia de las construcciones obsidiales de las villas romanas y de las salas de audiencia de los palacios imperiales muy populares desde el siglo II.

Este modelo de basílica cristiana se va a mantener con escasas variantes a lo largo de la Edad Media. Consta, fundamentalmente, de tres partes: una pública a la que puede acceder cualquier catecúmeno, otra semipública reservada para creyentes bautizados y otra privada, para los presbíteros y donde se celebra el culto.

### Parte pública de la basílica

Está formada por un patio (atrio), con un vestíbulo y una fuente en el centro o *fial*. El atrio sirve, por lo general, de refugio para los peregrinos y menesterosos. Antes de entrar en el templo, hay una nave transversal llamada *nartex* destinada a los catecúmenos.

### Parte semipública de la basílica

Constituye el cuerpo de la basílica. Está orientada hacia el Este, en función de la identificación Cristo-Luz, de la tradición oriental. Toda la obra refleja este simbolismo; así, la parte inferior es más oscura mientras que conforme avanzamos hacia la cabecera y hacia la parte alta del edificio la luz se hace más intensa. De ese modo, se logra crear un espacio espiritualizado, inmaterial como plasmación terrenal de la "Jerusalén celeste", donde las paredes se disuelven por el brillo de sus mármoles y mosaicos. Por lo general, consta de tres naves, que se organizan en columnas, sobre las que descansan arcos, rematando la fábrica con artesonado de madera y cubierta a dos aguas en la nave central y las laterales permiten abrir ventanas que proporcionan abundante luz a la nave central al igual que en el ábside. La nave de la izquierda (del celebrante) o del Evangelio está reservada a los hombres, mientras que la de la derecha o epistolar es para las mujeres. Cada una de ellas dispone de un púlpito antes del transepto. En la

nave central se dispone un pequeño coro separado por canceles, en donde se sitúan los cantores y el clero menor.

Separa la parte semipública de la privada el *septum*, especie de muro con puertas que luego recibirá el nombre de *iconostasis*, detrás del cual se suele disponer una nave transversal llamada *transepto* o *crucero*.

## Parte privada de la basílica

Es el presbiterio, ábside central de la basílica, se separa del resto de la iglesia por una fila de columnas con cortinajes entre ellas, llamada *pérgola*. En el centro del presbiterio, casi siempre de planta semicircular, está el *ara* o altar, adosado y protegido por un templete o *baldaquino* con cortinas. Al fondo, agregado al muro semicircular, el poyo o banco corrido, para los presbíteros, presididos por la cátedra episcopal.

Debajo del ábside puede hallarse una cripta con los restos de un santo, que bien puede ser el titular.

En el interior, priman los valores instrumentales a los decorativos y la estructuración espiritual del espacio en beneficio del ábside. Por fuera, el edificio resulta de una llamativa simplicidad. Ofrecen una apariencia de bloques cúbicos de ladrillo sin más animación óptica que los vanos de las ventanas. Los muros son delgados dado que deben soportar ligeras cargas. El único elemento exterior que refleja el carácter sagrado del edificio es el frontón de su fachada, que recuerda los clásicos, decorados con estucos o mosaicos.

Separados del cuerpo de la basílica se erigen el campanario (siglo v) de planta circular (como San Apolinar de Rávena) y el baptisterio, de planta redonda u octogonal (el ocho es el número que simboliza la inmortalidad lograda por el bautismo) debido a las necesidades de su uso y que deriva de los martyria y mausoleos, como San Juan de Letrán de Roma.

## Principales basílicas

Si se parte del modelo anteriormente descrito, se advierte en la evolución de la arquitectura paleocristiana una tendencia a la complejidad: el baptisterio se incorpora a la basílica, aparecen a ambos lados del presbiterio de sendas habitaciones. La *prothesis* y el *diaconicón* que servían, respectivamente, para guardar las especias y como sacristía, así como una "tribuna o *matroneum* sobre las naves laterales que pasará a las iglesias bizantinas.

El modelo de basílica de cruz latina se extendió sobre todo por Occidente; destacan las que se ven en las imágenes.



Basílica de San Juan de Letrán, construida a principios del siglo IV.



Basílica de San Pedro, El Vaticano, reconstruida en el Renacimiento.



Basílica de San Pablo Extramuros, un incendio la destruyó y hoy está reconstruida.



Basílica de Santa María la Mayor, foco de múltiples remodelaciones.


Basílica de Santa Sabina.

| Arquitectura anterior al Edicto de Milán | Arquitectura posterior al Edicto de Milán |
| --- | --- |
| • Debido a la carencia de bienes materiales y edificios para tal fin, los lugares en que los cristianos llevaban a cabo su culto eran sus propias casas.<br>• Las catacumbas, lugares secretos de enterramiento, tuvieron especial importancia.<br>• Las catacumbas se organizaban en largos corredores. En las paredes de las mismas se abrían los nichos donde se depositaban los cadáveres. Los corredores desembocaban en unas cámaras circulares que servían como lugar de reunión y culto. Un ejemplo de ellas son las catacumbas de Santa Priscila o las de San Calixto, en Roma. | • Al convertirse el cristianismo en religión oficial, se comienza la construcción de edificios para diversos usos y necesidades.<br>• La edificación más importante es la basílica cristiana, que adopta la planta del edificio romano del mismo nombre pero cuya función era de tipo civil, mientras que los cristianos le dan un uso religioso.<br>• También, se conservan edificios de planta centralizada, como los martyria, en los que reposaban los restos de algún santo o mártir. |

Como se aprecia en la imagen anterior, la Basílica de Santa Sabina conserva sus partes esenciales, consta de tres naves separadas por arquerías sobre columnas corintias, está decorada con ricos mármoles, dispuestos de tal manera que crean un efecto óptico de disolución de los muros.

## Escultura paleocristiana

Se desarrolla en los **sarcófagos**, que en realidad son una evolución de los sarcófagos romanos. Solían estar decorados con profusión de relieves en su frente y tapa. Los temas retomaban pasajes del Antiguo y el Nuevo Testamento. Los ejemplos más evolucionados representaban las distintas escenas o pasajes bíblicos separados por columnas, creando así una especie de compartimientos. Un ejemplo es el sarcófago de Junio Basso, en cuyo relieve Cristo entrega la nueva ley o el rollo de la ley.

La escultura sigue las pautas señaladas en la pintura, en especial en los relieves: tendencia a la frontalidad, composiciones simples, rasgos sumarios, etcétera. Se conservan muy pocas muestras de bulto redondo y a menudo están relacionadas con el Buen Pastor. Resulta más interesante el grupo de sarcófagos, los cuales ofrecen unos tipos y una evolución muy coherente, dada su fabricación en serie que permite la repetición y popularización de los temas. El modelo más primitivo se caracteriza por la decoración de su frente con estrigilos, molduras cóncavas en forma de *S* o de *SS*, a veces, muy alargadas. A finales del siglo se enriquece colocando en el centro y en los extremos unos espacios donde se sitúa una figura que lleva un rollo o mensaje evangélico en la mano para indicar su carácter cristiano. En el siglo IV, se difundirá un tipo de sarcófago cuyo frente se ocupa con escenas yuxtapuestas seguidas o separadas las escenas por medio de estructuras arquitectónicas, por lo general arquerías, creándose así el modelo de personajes bajo arcada que tendrá un gran desarrollo posterior (sarcófago de Junio Baso decorado con 10 escenas que representan la doctrina cristiana). En el siglo V se organiza, a veces, con escena única, casi siempre con la representación de Cristo entregando el mensaje evangélico a un apóstol y, en otras ocasiones, con un tema central y dos figuras a los lados, siendo muy característica la creación del tipo mago Clipeata, es decir, el Crismón en el centro y a los lados pavos, vides, corderos o palomas.

### SIMBOLOGÍA DE LA ICONOGRAFÍA PALEOCRISTIANA

- El pez como símbolo de Cristo.
- La paloma y el pavo real como símbolo del alma.
- El Crismón, formado por la I y la X (las iniciales de Iesus Xristus en griego) dispuestas dentro de un círculo y combinadas con la cruz.
- El Buen Pastor, que es la representación de Cristo con un cordero sobre sus hombros.

## Pintura y mosaico paleocristianos

Se recurrió principalmente a la **pintura mural**, que todavía puede verse en las paredes y bóvedas de las catacumbas y algunas basílicas. La **iconografía** del arte paleocristiano es muy importante, pues por su simbología perduró durante toda la Edad Media. Los restos más importantes de pintura se encuentran en las catacumbas de *Santa Prudenciana* y *Santa Domitila*. Los **mosaicos** se realizaron con la misma técnica que la empleada por los romanos, pero sus temas y símbolos son religiosos y determinados por la iconografía cristiana. El ejemplo más destacado lo constituyen los mosaicos de *Santa María la Mayor*, en Roma.



Figuras en las *Catacumbas de Santa Domitila*.

# El arte bizantino

Desde el año 330, la capital del Imperio Romano había sido trasladada de Roma a un lugar más seguro y fácil de defender: la antigua colonia griega de **Bizancio**, que cambió su nombre por el de **Constantinopla** en honor al emperador Constantino. A finales del siglo IV, el emperador Teodosio el Grande dividió al Imperio Romano en dos partes:

- El **Imperio de Oriente o Bizantino**, con capital en Constantinopla, que se convirtió en un imperio rico y próspero que duraría hasta el siglo XV (1453). Actualmente, Constantinopla recibe el nombre de Estambul, se encuentra situada en una península a orillas del Bósforo, y constituye el enlace entre Europa y Asia.
- El **Imperio de Occidente**, con capital en Rávena desde el 402, desapareció en el transcurso del siglo V como consecuencia de la llegada de las invasiones de los pueblos germánicos. Con la caída del Imperio de Occidente, en el año 476, toda la grandeza de Roma pasa a esta otra realidad territorial.

Desde el año 518, con Justino I, se inicia la dinastía Justiniana, pero será durante la época de **Justiniano I, el Grande**, entre los años 527 y 565, cuando este imperio alcance su mayor esplendor. El principal objetivo de Justiniano fue recuperar los límites del Imperio Romano. Para lograrlo, luchó en varias ocasiones contra los persas, sus principales enemigos. Además, promovió distintas campañas militares para expandir su territorio.

| Cronología del arte bizantino | |
|---|---|
| **Primera Edad de Oro** | Comprende los siglos VI y VII; Justiniano destaca como el emperador más importante. |
| **Segunda Edad de Oro** | Abarca desde el siglo IX hasta el siglo XII. |
| **Tercera Edad de Oro** | Se prolongará desde finales del siglo XII hasta 1453, cuando se produce la caída del Imperio Bizantino a manos de los turcos, quienes entran en su capital, Constantinopla. |

### Información relevante

- El mundo griego deriva de la cultura que crearon los reinos nacidos del imperio de Alejandro Magno.
- El mundo romano tuvo gran influencia en el arte bizantino.
- La escasez de madera condujo a nuevas formas arquitectónicas.
- Es un arte eminentemente religioso que combina el sentido de la belleza, la proporción y el lujo propiamente bizantinos.



Mapa de Constantinopla.

## Arquitectura bizantina

Hasta Justiniano, el arte bizantino utiliza la planta basilical característica, pero la escasez de madera les lleva al uso de la planta centrada, al estilo de los martyria, y a la adopción de nuevas soluciones arquitectónicas. Las principales novedades de la arquitectura bizantina se refieren al empleo de la cúpula, el capitel y su relación con el arco y, a su decoración, en particular al mosaico.

La arquitectura bizantina es, como la romana, abovedada, emplea la bóveda del cañón y de arista, pero su gran novedad con respecto a Roma es el empleo sistemático de la cúpula, símbolo de la bóveda celeste, sobre la cruz griega o centrada, símbolo de la perfección divina, aprovechando la experiencia siria y sasánida. Los bizantinos dotaron a sus iglesias de enormes cúpulas asentadas sobre tambores con abundantes ventanas y sostenidas por enormes estribos, cúpulas menores y exedras. Todo el conjunto se organiza y dispone en función de la cúpula central. Siendo importante el sistema de contrarrestas que idearon para mantener en pie sus obras, no menos interesante es la solución dada al paso del cuadrado de la base al círculo de la cúpula por medio de pechinas, problema que los romanos no habían logrado resolver convenientemente, y el empleo en la cúpula de tubos de barro ensamblados, materiales como arcilla de Rodas, cinco veces más ligera que las normales, con el fin de reducir las presiones. Además de resolver estos problemas mecánicos, el arquitecto bizantino se preocupa de la decoración de la cúpula a la que cubre de mosaicos y decora con profundos gallones.



Interior del mausoleo de Santa Constanza.

Sin desdeñar el uso de los capiteles clásicos, el arquitecto bizantino crea el capitel cúbico donde las hojas de acanto se transforman en decoración incrustada geométrica. Al mismo tiempo, le superpone un segundo cuerpo en forma de pirámide truncada invertida llamada *cimacio*, que recuerda el arquitrabe desaparecido.

El arco, que en Roma por lo general se abre en el muro o se apoya en pilares, carga ahora directamente sobre la columna y no con fines ornamentales, sino constructivos. Este paso es trascendente en la historia de la arquitectura.

Si las iglesias paleocristianas mostraban un exterior simple y un interior poco articulado, las bizantinas organizan el espacio interior de un modo coherente, fundiendo las diversas partes, a lo cual

contribuyen los efectos luminosos provenientes de las múltiples ventanas que se reflejan sobre los ricos mosaicos que crean un ambiente espiritual e inmaterial, mientras su exterior ofrece un aspecto de mole anárquica de la que emergen los monumentales estribos, en clara alusión al mundo espiritual interior y material exterior.

## Materiales

El material fundamental fue la **piedra**; ocasionalmente se emplearon piedras porosas para que el peso de las bóvedas fuera menor. También, se empleó el ladrillo, que posteriormente se recubrirá con mármoles o mosaicos.

## Elementos constructivos

- **Cúpulas sobre pechinas.** Se ponían para cubrir las plantas centralizadas.
- **Arcos de medio punto.** Columnas cuyos capiteles, generalmente trabajados a trépano o con formas cúbicas, se alargaban para sostener una pieza denominada cimacio.
- **La tribuna.** Apareció con dos funciones: hacer posible un edificio de mayor altura y albergar a mayor número de personas.
- **La basílica.** La basílica bizantina presenta una evolución con respecto a la paleocristiana. En ella distinguimos una serie de partes:
  - El **atrio**, o patio en el que se encuentra una fuente.
  - El **nártex**, o lugar en el que se situaban los catecúmenos.
  - La **naos**, o basílica propiamente dicha; es el espacio en el que se reúne el pueblo.
  - La **tribuna**, situada sobre las naves laterales. Originalmente era el lugar destinado a las mujeres.
  - El **presbiterio**, o lugar reservado al clero, se separaba de las naves a través del **ikonostasis** o **iconostasio**, un conjunto de placas de piedra ornamentado con **iconos**.
  - **Próthesis** y **diaconium**, dependencias situadas al lado de la cabecera y destinadas a la terminación de la Eucaristía y como vestidor de los sacerdotes, respectivamente.

## Obras arquitectónicas

### Basílica de Santa Sofía de Constantinopla

La obra cumbre del arte bizantino es, sin duda, la Iglesia de Santa Sofía. Fue construida entre 532 y 537 por los arquitectos Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto y la supervisión personal de Justiniano. De planta central basilical, por inspiración angelical al emperador, y tres naves, su estructura de conjunto se halla supeditada a la inmensa, ligera e inmaterial cúpula central, de 31 metros de diámetro y 55 de altura, levantada sobre pechinas y horadada en su parte inferior por una serie de ventanas.

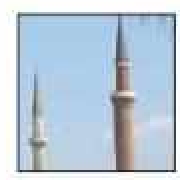
Se contrarrestan sus empujes por la parte del ábside y atrio mediante dos grandes exedras o cuartos de esfera que, a su

**BASÍLICA DE SANTA SOFÍA DE CONSTANTINOPLA**









**Primera Edad de Oro.**
Construida por el emperador Justiniano, entre los años 532 y 537.

Se edificó sobre una primitiva iglesia que había ardido. Entre sus principales características destacan:

- Sus arquitectos, Artemio de Tralles e Isidoro de Mileto, realizaron una sabia combinación de dos tipos de plantas: la centralizada y la longitudinal.
- El espacio central se cubre con una gran cúpula sobre pechinas de 30 metros de diámetro, realizada con piedra porosa para aligerar su peso, y recubierta en el exterior con tejas de Rodas.
- En la base de esta cúpula se abren 40 vanos que tienen la doble función de iluminar el recinto y aligerar el peso.
- En el interior, la cúpula está recubierta con mosaicos dorados y placas de mármol, que crean una atmósfera de gran suntuosidad.

Actualmente, el exterior se encuentra muy modificado debido a los cambios introducidos por la invasión de los turcos y la implantación de la religión islámica; de ahí que ahora aparezcan cuatro alminares rodeando la cúpula.

vez, lo están por otras más pequeñas, lo que amplía el espacio interior y a los otros dos lados por dos gruesos estribos unidos por un enorme arco que hace innecesario el muro, convertido en simple relleno. De este modo, se consigue que tan inmensa mole se sustente sobre cuatro puntos. Para aligerar el peso de la bóveda se utilizó arcilla de Rodas, con la que se hicieron ánforas que se ensamblaron unas en otras formando círculos concéntricos. Contemplada desde el interior, produce la impresión de un enorme espacio estructurado a base de una serie de bóvedas a diferente altura cubiertas de mosaico que dan la apariencia de constituir una bóveda única cuya parte central flota en el aire al penetrar la luz por los múltiples ventanales que forman su tambor y reflejarse sobre sus ricos mármoles. Así, se conseguía una obra de gran efectismo al hacer que la cúpula central llena de luz y presidida por la representación divina se hiciese presente en el interior como queriendo manifestar la unidad entre el cielo y la tierra. El exterior contrasta en su sencillez con la riqueza interior y no es más que el envoltorio del espacio interior.

El edificio se completa con un gran patio en cuyo centro se levanta una fuente o "fial" en forma de pila sobre columnas.

El templo se reviste de mosaicos, como ya se ha dicho, y con altos zócalos de mármol, siendo las columnas también de ese rico material (de pórfido rojo de Egipto y de verde de Tesalia). Los capiteles son troncocónicos con volutas jónicas o sólo apiramidados, pero todos ellos se encuentran revestidos por la típica decoración vegetal bizantino justiniana.

### San Vital de Rávena

Es un magnífico ejemplo de la Primera Edad de Oro. El arquitecto Juliano comenzó a construirla hacia el año 530 y fue terminada hacia el año 548. Es de planta octagonal y tiene un gran nártex. Su gran belleza deriva de los efectos de perspectiva que crean sus numerosas columnas. Sus mosaicos dan buena cuenta del empeño que Justiniano puso en deslumbrar al mundo haciéndose representar a sí mismo y a sus máximos dignatarios.



Iglesia de San Vital de Rávena.



Iglesia de San Apolinar Nuevo. Mosaico de los reyes.



Iglesia de San Apolinar *in Classe*.

### San Apolinar Nuevo y San Apolinar *in Classe*

Datan del siglo VI, son obras de la época del rey Teodórico (ostrogodo) y arquitectónicamente responden a los criterios de la basílica paleocristiana, pero su decoración es bizantina.

La tradición bizantina perduró durante siglos y en la Segunda Edad de Oro (siglos XI-XII) florecerá en lugares que indirecta o directamente han tenido una relación con Bizancio.

### La Iglesia de San Marcos de Venecia

Corresponde a la Segunda Edad de Oro. Tiene planta de cruz griega con cinco cúpulas: una en el centro y las otras cuatro distribuidas en los brazos. Su suntuosa decoración se basa en mosaicos dorados. Construida para albergar la tumba del evangelista, posee planta de cruz griega inscrita sobre un cuadrado y cubierta con cinco esbeltas cúpulas con un pequeño tambor perforado, cúpulas ingrávidas, peraltadas y rematadas por una linterna bulbosa. En la fachada, tres hermosos gabletes semicirculares y apuntados rematan las puertas de acceso (siglo XV).




Basílica de San Marcos, Venecia.


Mosaico bizantino.


## Mosaico bizantino

La estética formal de mosaicos, pinturas e iconos se rigen por principios análogos. Se renuncia a la perspectiva clásica, adoptándose, por el contrario, la jerárquica, en la cual el tamaño de la figura está determinado por su importancia. Esto supone una vuelta al principio que había regido en el Mediterráneo oriental hasta el triunfo de la estética griega. Sistema que pervivirá en el arte románico occidental, en donde lo importante no es la representación, sino la descripción abstracta, producto de haber despojado al arte clásico de sus valores temporales y espaciales con el fin de darle el carácter de ubicuidad y eternidad como lo es el mensaje cristiano.

De ese modo, se genera un arte nuevo a partir del anterior donde el mundo de la realidad visual adquiere un valor secundario. Es algo transcendente a la nueva concepción artística, el arte deja de ser un medio de mejorar la apariencia del mundo y extraer la belleza. Éstas ahora tienen como misión estimular la vida interior, para lo cual se debe dejar de lado lo sensible y lo inteligible, para caer sólo en lo inconsciente, inaugurando el camino que luego seguirán El Greco, Rembrandt, etc. Un arte que toca, que crea emociones y revelaciones desconocidas. En estas circunstancias, la composición se hace simétrica, desaparece la perspectiva, el paisaje se reduce y los árboles, casas, etc., se insertan sólo en función del tema, no de la lógica, sin preocuparse por representar sus particularidades. Las figuras resaltan sus enormes ojos, símbolo de su intensa vida interior, y sus proporciones estandarizadas obedecen a un simbolismo transcendente. El hombre, en sus proporciones ideales, es un símbolo de la perfección absoluta, asociándose así a la Trinidad divina. Entonces, el arte bizantino no será más que el resultado de la evolución grecorromana al abandonar el canon clásico del cuerpo humano a causa de una actitud nueva frente al mundo y cuyos tipos ahora surgidos formarán los cimientos del arte de la Edad Media.

### Información relevante

- El mosaico bizantino se diferencia notablemente del romano.
- Las piezas denominadas teselas no eran sólo de piedra y mármol, sino también de pasta vítrea que permitía dar mayor realismo a determinadas partes del cuerpo, como los ojos, o de piedras preciosas, para recrear las joyas.
- Las teselas tenían diferentes tamaños y se colocaban con cierta inclinación para recibir la luz.
- Se aplicaron fondos que dieron un aspecto irreal a la representación, donde las figuras estaban dispuestas en lugares indeterminados dentro del mosaico.
- Las imágenes que se representaban mantenían un orden concreto dentro del recinto:
- En el ábside se representaba la figura de Cristo o la Virgen.
- Los santos debajo de Cristo.
- En los pies de la iglesia, escenas del Juicio Final.
- Sobre los arcos que separan las naves, escenas de tipo cortesano o retratos de emperadores.

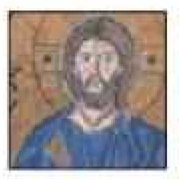
Principales mosaicos:
- *Cristo Pantocrátor.*
- Mosaicos de Justiniano y Teodora con sus respectivos séquitos, en San Vital de Rávena.
- Otros mosaicos de Santa Sofía de Constantinopla.
- Mosaicos de San Apolinar Nuevo y San Apolinar *in Classe*.

La representación espacial se anula mediante la perspectiva jerárquica, se anulan los fondos, las figuras se alinean en un solo plano llenando toda la altura. Se procura suprimir el modelado que suponga sensación de plasticidad y relieve. Los colores son brillantes y no hacen referencia a la realidad, sino a un ideal. Al contemplarlo, no se perciben colores reales sino colores que, a través de su armonía, crean un sugestivo mundo capaz de conmover. Por otra parte, se anula el concepto de la temporalidad mediante la creación de arquetipos intemporales e inconcretos, representados de frente, rígidos, sin ambiente. Sólo el emperador y altos dignatarios son representados de una forma realista, individualizada, como puede verse en los mosaicos de *Teodora y Justiniano*. Paralelamente, en los estudios anatómicos se advierte la tendencia hacia la estilización, abandonando el canon clásico. Se parte de la idea de que la estilización contribuye a la expresión de la espiritualidad.

La representación religiosa no tendría justificación si no fuera por su carácter docente. La imagen responde a un conocimiento intelectual que ha de tener presente la inmutabilidad de los principios básicos religiosos de donde se deriva la "invariabilidad de la representación religiosa". El artista se subordina al teólogo tanto en la creación de temas como en su distribución espacial en la iglesia, auténtico microcosmos cristiano, transposición del celestial. La manera de representar cada figura, así como la ordenación de las escenas de un conjunto, están ligadas por una serie de principios que integran la denominada Hermeneia, a la cual se somenten los artistas bizantinos.

## CRISTO PANTOCRÁTOR









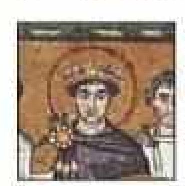
**Mediados del siglo XI.**
Mosaico. Museo Santa Sofía de Constantinopla.

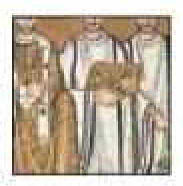
En plena crisis de la época macedonia, la emperatriz Zoe encarga un mosaico votivo para el lugar reservado a su familia en la tribuna meridional de la iglesia de Santa Sofía. Se hace representar junto a su primer marido Romanos III, flanqueando a Cristo. En 1028 la cabeza del emperador se altera para hacer el retrato de Constantino IX Monómaco, tercer marido de la emperatriz. Mientras la imagen de Cristo se dignifica a través del rostro y del volumen conseguido por la túnica, la autoridad y el poder de la pareja imperial se transmiten a través de sus ropajes, tratados como obras de orfebrería, son esmaltes, perlas y cabujones, que coinciden con el libro sostenido por Cristo.

## JUSTINIANO Y SU SÉQUITO









**547 Primera Edad de Oro del arte bizantino.**
Mosaico. San Vital de Rávena, Italia.

*Justiniano y su séquito* es un mosaico de manufactura bizantina que se conserva en la Iglesia de San Vital, en Rávena, ciudad que fue la capital de la Italia bizantina cuando el emperador trató de reconstruir el Imperio romano. El mosaico se elaboró a partir de una serie de cubos de piedra de colores a los que se les llama teselas y que se pueden disponer tanto en los muros como en el piso de una edificación. En la obra aquí analizada aparece representado el emperador Justiniano presidiendo la escena y quien es reconocible por la vestimenta imperial y el nimbo que rodea su cabeza como señal de santidad y recuerdo de los cultos solares propios del paganismo de la antigüedad. A un costado se ubica la burocracia imperial y el ejército y en el otro se encuentra el clero, respectivamente, son símbolos del poder terrestre y espiritual del emperador. Las imágenes son planas, alargadas y frontales con una clara matriz de origen oriental.

Las muestras más interesantes del mosaico bizantino de la "Primera Edad de Oro" (siglos VI-VII) son las representaciones de Justiniano y Teodora con sus respectivos séquitos de San Vital de Rávena. En ellos aparecen sublimados, de acuerdo con su consideración pública, en especial el autócrata Justiniano que, reproduciendo su rígido ceremonial, se muestra ante el pueblo con un carácter fuertemente espiritualizado en posición frontal, con los ojos muy abiertos y tocados con un nimbo solar. Al concentrar la atención en la mirada, el artista es consciente del carácter que tiene ésta como medio expresivo para la significación del mundo de las ideas y del pensamiento. Acompañan a Justiniano el obispo Maximiano, los juristas y su ejército, en clara alusión a sus poderes divinos y humanos. Si la frontalidad y la yuxtaposición son rasgos definitorios bizantinos en el grupo de soldados presididos por el crismón se disponen en varios planos para mostrar su poderío militar. La necesidad de resaltar la ceremoniosidad del momento hace que las figuras se dispongan ordenadamente y en actitudes idénticas, lo que hace que resulten monótonas; sólo en el emperador, su esposa y el obispo Maximiano se busca representar sus rasgos particulares. Esta obra resume con fidelidad las características del arte bizantino. Es un arte lujoso y solemne, que busca imponerse a los hombres, exaltando la grandeza del emperador y de sus dignatarios elevándolos a un mundo casi sobrenatural.

## Icono bizantino

Mención aparte en el arte bizantino merece la pintura sobre **tabla** o **iconos**. En líneas generales, se elaboran a partir de una tabla de madera muy lisa que se cubre con un lienzo fino pegado a la madera y sobre el que se aplican varias capas de yeso fino. Sobre esta superficie se calca el dibujo previamente elaborado. En las zonas que deben servir de fondo se disponen panes de oro, el resto se pinta con la técnica al temple al huevo. Una vez terminada la obra, se le aplica un barniz de aceite de oliva y resina que provoca un gradual oscurecimiento.

Los iconos constituyen uno de los elementos más característicos del arte bizantino, sobre todo durante la Tercera Edad de Oro, aunque ya existían con anterioridad.

Representan la imagen de la Virgen con el niño en brazos, o de Cristo, por ejemplo. Toda la superficie está recubierta con oro y plata, y se deja al descubierto sólo el rostro y las manos.

Tienen un sentido de divinidad y de irrealidad, a lo que contribuye el fondo dorado.


Arcángel Miguel. Siglo VI.

Estos iconos influirán en la pintura italiana de los siglos XIII y XIV. En los iconos destacan las representaciones siguientes:

- **Dios Padre.** Se representa como un anciano. En ocasiones, sólo aparece su mano derecha (*dextera dei*).
- **Cristo Pantocrátor.** Se concreta el tipo humano de Cristo, con figura solemne en majestad con larga melena, barba partida, ojos muy abiertos y dos pequeños mechones sobre la frente. Su cabeza tiene un nimbo crucífero o un disco luminoso (Dios-Luz). Asimismo, suele tener un resplandor que lo envuelve (mandorla). Se sitúa preferentemente en la cúpula o en el ábside.
- **Virgen.** Riquísima tipología.
- **Kiriotissa o Nikopaya.** Con el Niño rígido ante ella, sin relación entre ambos. Lo que interesa es destacar el papel de trono de la sabiduría eterna.
- **Blaquernitissa.** Brazos en alto, en su pecho dentro de un círculo resplandece la imagen de su Hijo.
- **Odegitria.** Con su Hijo sentado en su pierna izquierda, señala con la mano derecha el camino de la salvación, que es Jesús.
- **Theotokos.** En el concilio de Éfeso se reconoce a la Virgen como Madre de Dios. Aquí, la Virgen ofrece una flor a su Hijo mientras éste la bendice. Es una alegoría a la salvación.
- **Galactotrofusa.** Virgen lactante.
- **Glicofilusa.** Madre e Hijo juegan cariñosamente.
- **Deesis.** Es uno de los temas que adquiere mayor difusión. Representa a Cristo, la Virgen y San Juan Bautista como intercesores de la humanidad.

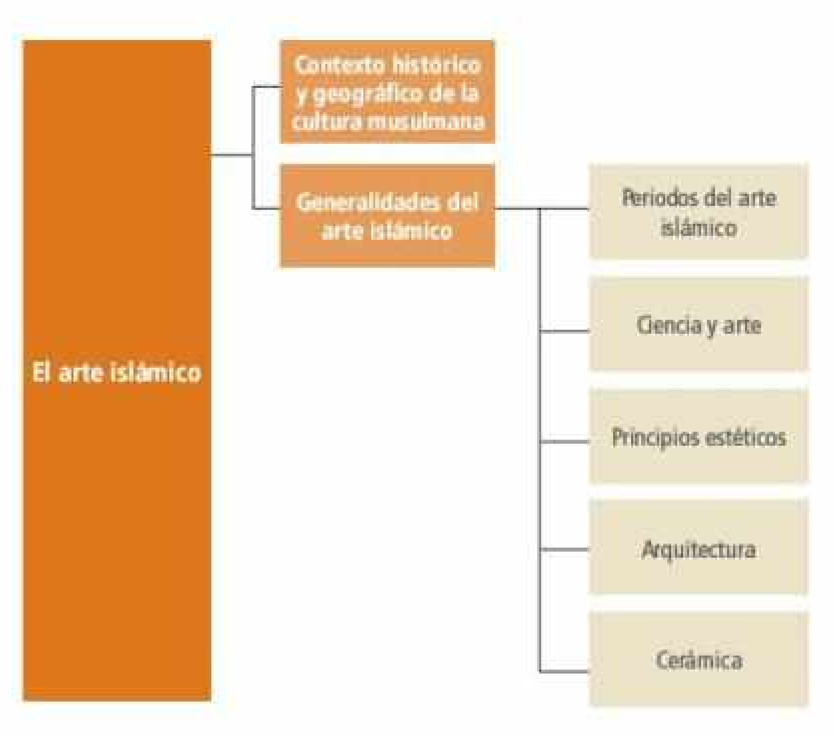
Todos estos temas se ordenan en el interior del templo siguiendo un esquema preestablecido. En la cúpula y el ábside se sitúa el Pantocrátor con toda su corte celestial, por debajo la Virgen y los apóstoles como intercesores. El muro se reserva a la Gloria con el juicio final y a los ciclos litúrgicos.

## Marfil bizantino

El **marfil** es uno de los materiales que mejor trabajaron los artistas bizantinos. Su técnica es sumamente minuciosa y detallista, ya que el material así lo permite. Los ejemplos más destacados son el díptico *Barberini* que está constituido por dos hojas trabajadas en marfil que se unen a modo de libro y que representan al emperador con su caballo. La *Cátedra del obispo Maximiano* es un trono de madera sobre el que se fijaron placas de marfil.

# CAPÍTULO 15

# El arte islámico






Escultura de león en acero. Arte islámico de Qajar.

**Con el crecimiento de la fe musulmana, surgieron diferentes manifestaciones culturales y artísticas representativas de su profesión religiosa. El arte del Islam es el resultado de los pueblos y territorios conquistados que da lugar a una serie de grupos fundamentales. Así, posiblemente, haya sido la potencia unificadora más importante que haya existido en el mundo.**




## Contexto histórico y geográfico de la cultura musulmana

Existe una relación estrecha entre la historia y la geografía del pueblo musulmán como factores para comprender su arte.

La Héjira, primera era islámica, comenzó en el año 622 cuando Mahoma marchó de La Meca a la ciudad de Medina sembrando las bases de la religión musulmana, la cual se expandió en menos de un siglo, desde el golfo de Bengala hasta el océano Atlántico. A partir del crecimiento de la fe musulmana, surgieron diversas manifestaciones culturales y artísticas propias de su actitud religiosa.

En el año 661 la capital musulmana cambia de Medina a Damasco, fue derrocada la dinastía omeya y floreció la abasida. En el año 711, los musulmanes, al mando de Tarik, invaden la Península Ibérica. En el año 762, Al-Mansur funda Bagdad que se convierte en la nueva capital, y en un modelo de belleza con la construcción de monumentos. En el año 836 se construye la ciudad de Samarra cercana a Bagdad. En el siglo x se instala la dinastía fatimí en Egipto y funda Al-Qahirah.

A partir del siglo ix gobiernan otros pueblos islamizados como los tahiríes, los samaníes o los hamdaníes, hasta que en el año 1055 se crea el imperio selyúcida, que dominará Mesopotamia e Irán; los selyúcidas de Rum, en Anatolia, y los gaznavíes, al este de Irán (todos turcos). Los gaznavíes penetraron en India definitivamente hacia el año 1000, creando el Sultanato de Delhi, cuyo máximo esplendor se sitúa con Aladino (1296-1316) y posteriormente bajo los mongoles (islamizados).

Otros pueblos turcos, los otomanos, empujados por los mongoles se asientan en el occidente de Anatolia y, después de la destrucción de Bagdad y decadencia de los selyúcidas, se hacen independientes, y crean el imperio otomano.

Después de las conquistas de Fernando III los musulmanes permanecen en Murcia y Granada (reino Nazarí) hasta la rendición de Granada en 1492, lo que marca el fin del dominio musulmán en la Península Ibérica.

A la vista de su historia, el primer carácter que podemos atribuir al Islam es su dinamismo expansivo. La unión de los intereses mercantiles asentados en las grandes ciudades al borde

### CRONOLOGÍA DE LA ESPAÑA MUSULMANA

| | |
|---|---|
| EL CALIFATO DE CÓRDOBA | Desde 755, año en que Abderramán llega a España, hasta 1031. La capital del califato fue Córdoba. |
| LOS REINOS TAIFAS | Desde 1031 hasta 1091. Este periodo se caracteriza por la fragmentación del poder político y la aparición de ciudades independientes. |
| LOS ALMORÁVIDES | Son un pueblo del norte de África que domina la Península Ibérica entre los años 1091 a 1153. |
| LOS ALMOHADES | Este pueblo domina la Península Ibérica en 1153 y establece su capital en Sevilla. Su dominio se extenderá hasta 1237. |
| LOS NAZARÍES | Se establecen en la Península Ibérica en 1237 y posteriormente se refugiarán en Granada, donde permanecerán hasta la conquista de este reino por los Reyes Católicos, en 1492. |

de los desiertos con los de los nómadas beduinos conseguida por Mahoma, bajo una serie de ideas religiosas, políticas y sociales recogidas en el Corán, dota a estos pueblos de un deseo de expansión que, como hemos visto, les hace en poco tiempo conquistar vastos territorios.

Las causas de este dinamismo podemos resumirlas en los siguientes aspectos:

- unión de intereses económicos de mercaderes y beduinos,
- dinamismo guerrero de los pueblos nómadas,
- conciencia de proselitismo religioso,
- debilidad política de los estados limítrofes,
- sencillez y simplicidad religiosa fácilmente comprensible para el pueblo y
- política tolerante en todos los ámbitos con los pueblos conquistados.

La unión de todas estas causas da por resultado una civilización unitaria, religiosa y cultural, que se apoya, además, en otras características que son, a su vez, determinantes de esta unidad. Gracias al factor religioso se produjo una sociedad fundamentalmente de hombres libres, aunque dividida en grupos sociales bien diferenciados. Fue una sociedad urbana, aunque no se descuidaron las actividades agrícolas; en algunas partes, como en el Al-Andalus se potenciaron. Estuvo centralizada bajo el poder absoluto religioso y político del Califa. (Posteriormente se disgregaría y atomizaría, pero conservando, en cualquier caso, el modelo primitivo.) Tuvo un desarrollo comercial extraordinario que contrasta con la paralización europea occidental en este terreno. El Islam fue la fuerza integradora de una serie de idiosincrasias, de situaciones y de características que ya estaban determinadas en los pueblos que constituyeron el primer núcleo musulmán.

## Generalidades del arte islámico

El **Islam** es una religión monoteísta que nació en Arabia en el siglo VII; su fundador fue Mahoma. Desde ahí se extendió por Asia, el norte de África y la Península Ibérica. La unidad política se mantuvo hasta el siglo XIII, pero la unidad religiosa perdura hasta nuestros días.

Islam quiere decir sumisión y sus seguidores son los musulmanes, término que significa creyentes.

La religión islámica se basa en la existencia de un solo Dios, Alá. Los seguidores de Mahoma escribieron el Corán, el libro sagrado para los musulmanes. En él se recogen las cinco obligaciones que todo musulmán debe cumplir:

- Rezar cinco veces al día mirando en dirección a La Meca.
- Ayunar durante el mes de Ramadán.
- Dar limosna a los pobres.
- El acto de fe.
- Acudir en peregrinación, al menos una vez en la vida, a La Meca.

### Periodos del arte islámico

De la misma manera que son muchos los territorios conquistados, y que la unidad política se resentiría prontamente, formándose estados y califatos independientes, del mismo modo la incorporación de diversas artes de los distintos pueblos dará lugar, también, a una serie de grupos fundamentales como son el Mediterráneo Occidental, el Mediterráneo Oriental y el Indo-Persa.

Estos tres grupos se subdividen en diversas escuelas y periodos. Así, en el Mediterráneo Oriental podemos distinguir un primer periodo bajo los omeyas con centros en Siria-Palestina. Un segundo periodo bajo los abasidas, con centro en Irak y Egipto, y un tercer periodo que podríamos llamar turco, que se divide, a su vez, en tres: en Egipto con los mamelucos; en Mesopotamia con los selyúcidas y, por fin, en Turquía con los otomanos después de la conquista de Constantinopla.

Por su parte, el **Mediterráneo Occidental** abarca también varios periodos y zonas: una en el norte de África, bajo los aglabíes y los fatimíes; otra, en la Península Ibérica, con cuatro periodos diferenciados: el califal, el taifa, el en unión con el norte de África y el nazarí, propio del reino de Granada que se continuará, a la caída de éste en los benimerines africanos.

Por último, el **grupo Indo-Persa**, también subdividido en periodos. El primero en Irán bajo los abasidas, aunque la época de esplendor persa será bajo los selyúcidas y los mongoles y, por último, desde el siglo XVI bajo los sefevíes. En la India, que recibe la cultura y el arte islámico a través del camino obligado de Persia, se destaca un primer periodo (siglos XII-XIII) con centro en Delhi, que florece especialmente entre los siglos XIV y XV (estilo de los "emperadores soldados") para tener su mejor época islámica bajo los **mongoles**, sobre todo en el siglo XVII.

### Ciencia y arte

Si en casi todos los pueblos la ciencia y el arte se han desarrollado de forma paralela y han definido sus estéticas y estilos, en el

## Información relevante

- La civilización islámica se basó en una gran riqueza cultural.
- Supo aglutinar todas las influencias de los pueblos que había conquistado, tomando como elementos unificadores: la religión musulmana y la lengua árabe.
- El Corán prohibía la representación de la figura humana para evitar que ésta pudiera convertirse en objeto de culto.
- Las manifestaciones que mayor desarrollo tuvieron fueron la arquitectura, fundamentalmente a través de la construcción de mezquitas y palacios y las artes menores, como la cerámica o la orfebrería.

arte árabe se nota de una manera especial, pues el cultivo de una ciencia que no es de su tradición y que estaba fuera de su órbita (gracias a una curiosidad y un respeto admirable por los pueblos conquistados) hace que procedan estilísticamente bajo cánones que pueden parecer, y a veces ser, contradictorios. Quizá la gran aportación a la cultura sea la apropiación, conservación y difusión de la herencia cultural greco-bizantina, persa y oriental. Pero sí debemos hacer una relación de esta sabiduría que, como decimos, en muchos casos es fuente de transmisión de esas culturas citadas, con el arte. Es evidente la influencia de la lógica aristotélica sobre el sistema decorativo árabe tan dispuesto al ritmo y a la repetición; el cultivo de la geometría los conduce a un excelente grado de abstracción que se refleja, además, en los sistemas decorativos. Debido a que el arte islámico no utiliza figuras humanas, ya que de acuerdo con los preceptos del Corán no se permite, los artistas se expresan básicamente a través de diseños geométricos y florales. El pueblo árabe se manifiesta con ensoñaciones infinitas llenas de brillantez y colorido, de gran imaginación; lo domina, lo somete, lo delimita la lógica y la geometría, por la abstracción y el ritmo, consiguiendo de esa manera llenarse de gran expresividad.

Fijémonos en la **escritura cúfica** de tanto valor ornamental y, sin embargo, tan geométrica, tan racional, que denota una mente claramente anticlásica, por supuesto, pero que ha recibido del clasicismo una fuerte influencia racionalizante. O las lacerías árabes tan diferentes en libertades con las lacerías nórdicas o irlandesas. Y es que aquí está detrás toda la carga de la ciencia helenística que el pueblo árabe no puede dejar a un lado, hasta el punto (contradictorio) de que, siendo por naturaleza anticlásico, fue el pueblo transmisor del saber clásico durante una etapa en la que la Europa occidental era evidentemente deficitaria de esta sabiduría. Esta relación ciencia-arte es uno de los aspectos más interesantes del arte musulmán.



*Modelo de El palacio azul.*

## Principios estéticos

Desde que el pueblo árabe se asoma al mundo cultural que le rodea, comienza a crearse una idea artística, una unidad de criterio, formas nuevas al contacto con los pueblos vecinos o dominados. Se ha insistido en la falta de originalidad del arte musulmán. Es cierto que al principio no hicieron los árabes, faltos de toda experiencia artística, más que recoger las sabias enseñanzas de otras zonas, pero, poco a poco, fue abriéndose paso a un modo de ser y pensar que se reflejará con nitidez en las realizaciones artísticas musulmanas. Sabemos que el Islam no quiso terminar en materia religiosa. Tan es así, que habitantes de regiones fuertemente orientalizadas, que habían soportado el yugo romano o bizantino recibieron a los musulmanes como a libertadores.

Posiblemente el Islam haya sido la potencia unificadora más importante que ha existido en el mundo. De aquí que los que califican de falta de originalidad al arte musulmán tengan que reconocer que, sin embargo, debajo de las técnicas, estilos y estéticas, prestados por otros pueblos y otras artes, al arte islámico le recorre una profunda novedad de disposición derivada de la comunidad espiritual que los musulmanes consiguieron y que flota, como un halo, como un ambiente, en cualquier obra islámica por más que técnica, estructural, constructiva y decorativamente viva de préstamos.

Este ambiente el musulmán lo consigue aplicando ese espíritu unificador e integrador de las concreciones, lo que le hace ser cortesano, virtuoso y erudito, donde no existe ni tristeza, ni dramatismo ni angustia (por ejemplo, las mismas descripciones del infierno coránico carecen de dramatismo comparadas con las cristianas), donde siempre se reflejan un refinamiento y una aristocracia que suele huir de la representación de la violencia y la fiereza, mientras que el sentido deco-

rativo gana en ritmos y abstracciones que son las características más propiamente definitorias frente a otros estilos.

## Arquitectura

Lo esencial en este arte es la arquitectura y dentro de ella cabe destacar su gran amor por lo decorativo y su poco interés por los problemas constructivos, la escultura y la pintura.

### Materiales

Los materiales empleados por los arquitectos árabes son muy variados, pero generalmente pobres. La piedra fue poco usada, por ser más laboriosa. Los árabes prefieren trabajar de prisa, sin importarles la consistencia de sus edificaciones. Emplean el ladrillo y el mampuesto, la madera y el yeso, aunque ello no signifique la desaparición total de los materiales encontrados en otras civilizaciones anteriores.

### Elementos sustentantes

Sus edificios encajan a la perfección con el paisaje. Están construidos por volúmenes cúbicos rematados por cúpulas que les conceden cierta majestad. Estas ligeras edificaciones no precisan de grandes soluciones arquitectónicas, por lo que los elementos sustentantes tienen, más bien, una función decorativa. Utilizan como elemento de sostén tanto pilares como columnas de fuste delgado, por el poco peso de las techumbres.

Los capiteles empleados son diversos: corintio, con hojas menudas, cúbico, el de mocárabes, el de pliegues, el visigodo, etcétera. Muchos no son propios, sino que se retoman de culturas anteriores.

### Elementos sustentados

- **Arcos.** No existe uniformidad en su uso; en España el más característico es el de herradura, de origen visigodo, pero además de éste se empleó mucho el de lóbulo que apareció en Córdoba en el siglo x. El de herradura apuntando es el más común de todo Oriente. También se dieron el entrecruzado, el de mocárabe, etcétera. En Córdoba los arquitectos gustaron del empleo de dovelas alternadas en rojo y blanco cuyo antecedente lo hallamos en el acueducto romano.
- **Cúpul.** La cúpula fue muy utilizada, pues concedía al edificio un sentido divino; es por ello por lo que se coronan con este elemento los lugares más importantes de los palacios y mezquitas.



*Mezquita de la cúpula de la roca*, Israel.

Estas cúpulas suelen ser de muy pequeñas proporciones y tienen principalmente un carácter decorativo, más que arquitectónico, por eso las construyen con materiales poco pesados (madera y yeso) y decorados con gran profusión. Lo anterior, no significa que no se den excepciones de este arte; así, en la mezquita de la Roca, la cúpula decorada es de enormes proporciones y cubre un gran espacio.
- **Bóveda.** Los tipos de bóvedas empleados son también diversos. Se utilizan los de cañón, apuntado, la semiesférica, la gallonada de mocárabes, la de crucería (modelo muy característico en las edificaciones españolas cuyos nervios no se cruzan en el centro), la celada cuyo elemento es sustituido por vidrio o se le practican perforaciones, etcétera. Junto a este tipo de cubiertas también aparecen las adinteladas. De todos modos, cada escuela tenía establecidas sus preferencias.
- **Decoración.** La importancia de la decoración en el arte islámico se da tanto por una voluntad estética como por la necesidad de recubrir los materiales pobres que usan, al estilo del arte mesopotámico.

  Su distribución no resulta armónica, contrastando la simpleza decorativa exterior con la exuberancia interior. Esto responde a un precepto coránico de sobriedad externa. Esta dualidad es constante en la vida del musulmán, contrastante entre el oasis y el desierto, entre la sensualidad y la espiritualidad, etcétera.

#### Elementos decorativos

Se encuentran, en primer lugar, ciertos elementos constructivos que son utilizados como decorativos: arcos, cúpulas o bóvedas; junto con éstos, existen otros cuyas funciones son exclusivamente decorativas.

- **Yesería.** Obra de enlucido realizada en yeso y, por regla general, con motivos geométricos, aunque también se

puede mostrar yesería en arcos, es decir, arcos falsos meramente decorativos. Recoge temas geométricos o florales cuya principal característica es la reiteración y la simetría. El oriental experimenta una emoción al ver repetirse continuamente los temas. El artista debe conocerlos y, cuando mucho, complicarlos, sin intentar innovar, pues es algo que repugna y va contra la tradición.

- **Alicatado.** Utiliza en la decoración el mosaico que forma composiciones geométricas. Cada color es de una pieza que se ensambla entre ellas formando un zócalo.
- **Lazo.** Este tipo decorativo se desarrolló en España a partir de la época califal, llegando en el siglo XII a estar plenamente formado, siendo bajo los nazaríes cuando alcanzó la plenitud en torno del siglo XV.

  Es una composición geométrica y policroma realizada preferentemente en madera. Una serie de líneas se entrecruzan dando lugar a polígonos y estrellas, ordenadas en un ritmo continuo, siguiendo ciertas leyes geométricas.
- **Ataurique.** Son motivos vegetales y planos, muy estilizados que pueden aparecer reflejados tanto en yeso como en barro vidriado. Alcanzó el máximo esplendor en el periodo granadino e incluso llegó al Renacimiento.
- **Epigráfica.** Representa el empleo de la escritura como elemento decorativo, más aún si tenemos en cuenta que ésta es un invento divino, y que tiene, por lo tanto, el mismo color que las imágenes para los cristianos. Se solía ubicar en la parte superior y media del muro formando una franja que delimita dos tipos de decoración diferente. Con frecuencia recoge versos del Corán o poesías.
- **Pintura y escultura.** Pese a la escasa atención que despertaron en el mundo árabe estas manifestaciones artísticas, debido a motivos religiosos (los intelectuales y la tradición siria están en contra de las representaciones), se encuentran ejemplos en edificaciones y productos profanos, donde la tendencia anicónica no se hizo presente. Destaca la miniatura para adornar libros, recogiendo la tradición proveniente de Oriente. En España tendríamos, como un caso excepcional, dado la ortodoxia de Al-Andalus, la representación escultórica de los leones del patio de su mismo nombre en la Alhambra.

Con el fin de reordenar el complejo mundo decorativo del arte islámico, resumiremos las características generales que se observan en su decoración.

- Estilizada, predominando los motivos florales, geométricos y epigráficos.
- Formas seriadas ininterrumpidas, repetitivas, sin principio ni fin, que sugiere lo infinito desde donde Dios incita a unirse con Él. Esta repetición continuada del tema despierta en el observador oriental una fuerte emoción.
- Repetición voluntaria de motivos geométricos, basados en reglas geométricas ya determinadas que no puede ser original, sino que se debe al público.
- La decoración no es directa sobre el muro, sino que son placas de yeso, de piedra o de mosaico las que se aplican al mismo.
- Cubre toda la pared visible del muro interno, manifestando un "horror al vacío"; el externo es de gran sobriedad y pobreza.
- No se manifiesta nada patético ni conmovedor, pero sí, en cambio, una gran armonía.

## Edificios fundamentales

Las ciudades musulmanas se encontraban amuralladas y organizadas alrededor de la mezquita, centro cultural y espiritual, y del zoco, del que salían las calles principales que formaban los barrios, los cuales carecían de planificación alguna.



*Mezquita de Damasco.*



*Mezquita de Solimán II.*

Los edificios más importantes son la mezquita, lugar de oración, y los palacios. Otros edificios destacables fueron las madrazas o escuelas, los **mausoleos**, las **fortificaciones**, y los baños públicos.

## La mezquita

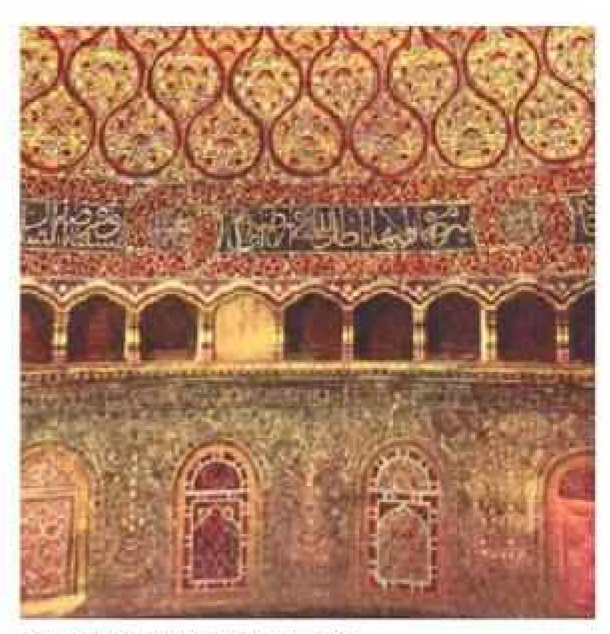
La mezquita es el edificio más original del arte islámico. Su tipología se fue complicando y a los primitivos patios amurallados se unieron las salas de columnas y las de cúpula, por influencia cristiana occidental y oriental, respectivamente. Allí se reúnen con cierta regularidad los creyentes para orar, siguiendo las indicaciones del Corán, que establece su colocación en filas para dicho acto. Se trata de construcciones muy simples formadas por salas alargadas y un bosquecillo de columnas, que pueden sugerirnos las basílicas cristianas, si bien presentan grandes diferencias.

Entre las mezquitas destacan, la de Sidi Ocba en Kairuán; la de Damasco (siglo VII); la llamada de Omar en Jerusalén; la de Veramin (siglo XI) en Irán; la de Konia erigida bajo los selyúcidas y las otomanas de Solimán II. En Egipto la de Ibn Tulúa (siglo IX) y la de El-Azhar. En Marruecos, la Kutubiya de Marraquesh, la más famosa.

Los elementos fundamentales de la mezquita son:

- **El patio (*sham*):** antes de introducirse en la zona cubierta se atraviesa un atrio porticado (*riwat*), que parece recordar los primitivos lugares de oración al aire libre junto a las murallas. En el centro se sitúa una fuente para las obligaciones (*haran*), en ella se sumergen los pies como preparación a la ceremonia religiosa que tiene lugar en el interior. En uno de los lados se halla un minarete de planta variada, cuadrada o poligonal que recuerda los campanarios. Desde allí, el almuédano llama a la oración a la comunidad. Es el único elemento vertical de la construcción.
- **La sala de oración (*liwan*).** Está formada por una sala rectangular dividida en varias naves separadas por arquerías sobre columnas, en donde se disponen en filas los creyentes mirando al Oriente. Esta dirección la marca el *mihrab*, que es un nicho abierto en el eje central del muro llamado *quibla* al que van a parar las diferentes naves de la sala. Si en la iglesia cristiana domina la tendencia vertical, en la mezquita prevalece la horizontal, que denota un sentido de fidelidad.
- ***Mihrab.*** La sobriedad decorativa interior se interrumpe en el mihrab donde presenta una mayor riqueza de materiales. Su antecedente habría que buscarlo, posiblemente, en el ábside de la basílica cristiana o en el Aarón de las sinagogas judías.
- ***Mexuar.*** Es el lugar destinado al califa o a sus representantes y se halla ubicada junto al *mihrab*. Asimismo, allí se encuentra el *mimbar* o púlpito.

Los parámetros del edificio son muy sencillos, con pocos vanos y recorridos en el exterior por un sinnúmero de contrafuertes.

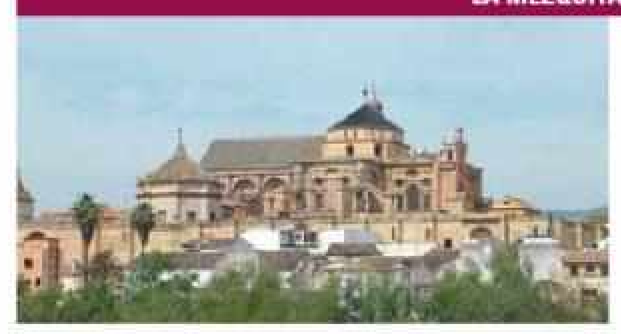


Domo de la *Mezquita de Omar* en Jerusalén.



*Mezquita de El-Azhar.*

## LA MEZQUITA DE CÓRDOBA







**Año 780-siglo XVI.**
Córdoba, España.

La mezquita se construyó por mandato de Abderramán I sobre el solar de la primitiva iglesia de San Vicente. Consta de once naves perpendiculares al muro de la quibla. Se aprovechan en su construcción materiales de la primitiva iglesia, como capiteles y fustes de las columnas.

Con el fin de hacer que el edificio ganara altura, se empleó un sistema de arcos en medio punto sobre los arcos de herradura.

Abderramán II amplió la mezquita hacia el sur, para lo que fue necesario derribar el muro de la *quibla*.

Abderramán III ordenó ampliar el patio y levantar el alminar.

Al Hakam II amplió nuevamente la sala de oración hacia el sur y ordenó construir el actual *mirab* y el *mexuar*.

La última de las remodelaciones fue la del visir, o primer ministro, Almanzor, que consistió en una ampliación hacia el Este con ocho naves más, situadas perpendicularmente al muro de la *quibla*, lo que dejó al mihrab descentrado.



*Mausoleo Humayán.*



*Mausoleo Taj-Mahal.*

### El mausoleo

Entre los mausoleos destacan, el de Sulaibiyya (del tipo con cúpula), el de Ismail (siglo IX), las tumbas de Samarcan o los mausoleos hindúes como el Humayán en Delhi o el Taj-Mahal en Agra (siglo XVII).

### La fortificación árabe

Es natural que un pueblo comprometido en continuas guerras expansivas haya dedicado especial interés a la fortificación y a la defensa. Muchas de sus ciudades surgen a partir de campamentos militares. Hay una gran cantidad de murallas y castillos o defensas repartidos por toda la geografía musulmana. En ellas emplearon algunas novedades técnicas con respecto a la Europa de ese tiempo y que tienen su origen, probablemente, en la Persia sasánida, como las puertas torreadas, con rastrillos, los bastiones en talud, los arcos entre torres, las almenas escalonadas, las torres albarranas (esto es, separadas del muro), o en ángulo, etcétera.

## El palacio

Generalmente los palacios constaban de tres partes:

- El *mexuar* o zona oficial.
- El harén o zona privada.
- La zona destinada a las grandes fiestas.

Las distintas zonas se organizaban en torno de patios porticados en los que el agua y la vegetación jugaban un papel esencial.

Destacan los palacios de Medina Zahara en Córdoba, y el de la Alhambra en Granada; las ruinas de Mschatta o Qasr-Amra en Siria; y las de Gormaz en España. Es importante mencionar las puertas como la de los Udaias en Rabat y los maristanes como el del sultán Kalún en Egipto.

Existen innumerables alminares, torres y alhóndigas presentes en casi todos los países que recibieron la civilización del pueblo y el arte islámico, siendo España depositaria de importantes realizaciones.

### El palacio de Medina Sahara

Abderramán III lo mandó construir, en 936 al norte de Córdoba, para su esposa favorita. Por las descripciones que han llegado hasta nosotros, debió de ser un lugar suntuoso en el que se celebraban fiestas y recepciones a embajadores. Contaba con mezquita, baños y enormes jardines públicos. Uno de los espacios más representativos fue el *Salón del Rico*, lugar de recepción a los dignatarios extranjeros.

### El palacio de la Alhambra

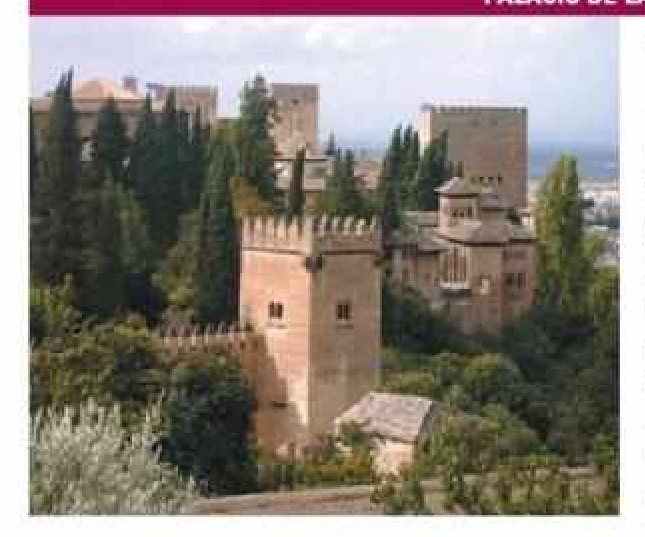
En este palacio destaca el *gran patio de la Alberca o de los Arrayanes*, con pórticos en sus dos frentes estrechos y largo estanque central, flanqueado de arrayanes. En la cabecera está la sala de la Barca por la que se pasa a la de Comares, alojada en la torre del mismo nombre a las vidrieras de colores (comaria) y es un verdadero Salón del Trono. Muy cerca se halla el Baño real y la sala de las Camas que completan esta parte central.

Otro patio mayor es el de los Leones por la fuente que se halla en su centro sostenida por estatuas de leones. Es un patio porticado en sus cuatro frentes y con templetes en los dos menores. La delicadeza de sus arcos falsos, la policromía rica y variada y el aspecto ensoñador del conjunto dotan a este pequeño patio de todo el encanto musulmán.

Uno de los frentes menores lo ocupa la *Sala de los Reyes* y el otro la de los *Mokárabes*. Los frentes mayores están ocupados por la sala de los Abencerrajes (caballeros) y la de las Dos Hermanas cubiertas con bóvedas de mokárabes. En la última, se abre el mirador de *Daraxa*, que resume toda la delicadeza del palacio. El palacio se completa con un cenador lujoso o de chalet con oratorio y jardines.

Los musulmanes desarrollaron una gran maestría en otras manifestaciones artísticas como la cerámica, los marfiles, los metales y los tejidos.

**PALACIO DE LA ALHAMBRA**



**Siglo XIV.**
Dinastía Nazarí. Granada, España.

El Palacio de la Alhambra fue construido por la dinastía Nazarí sobre la Sierra Nevada, en Granada, España. La Alhambra se encuentra protegida por una muralla y 22 torreones que crean la imagen de una fortaleza inexpugnable. En el interior se encuentran palacios, jardines y patios adornados con imágenes simples y volúmenes ligeros. A diferencia de la arquitectura occidental, donde hay un principio de orden a partir de una serie de ejes, en la Alhambra la planta es irregular, pues las edificaciones se disponen en torno a patios rectangulares como el de los Leones o el de los Arrayanes. Los materiales constructivos predominantes son el ladrillo, la madera, el yeso y el mármol. Entre los motivos ornamentales, destacan los mocárabes con forma de estalactitas y los arabescos, que son ornamentaciones con formas geométricas.








*Fuente de los leones.*

## Cerámica

Aunque el pueblo árabe destacó en muchas otras artes —vidriado, orfebrería, madera, marfil, telas, alfombras, entre otras—, quizá su mayor significación la alcanza como resumen y exponente de su estética, de su avance artístico y técnico, de su amor al lujo decorativo dentro de una sensibilidad y gracia expresiva, el arte cerámico en el que aventaja a todos los pueblos medievales.

Los orígenes de la cerámica musulmana son oscuros, pero puede asegurarse que es en Mesopotamia donde tiene su comienzo, continuando la brillante tradición antigua. En esta área, al menos se han encontrado las cerámicas musulmanas más antiguas, fabricadas según la técnica de la barbotina; esto es, sin vidriar y con un engobe terroso.

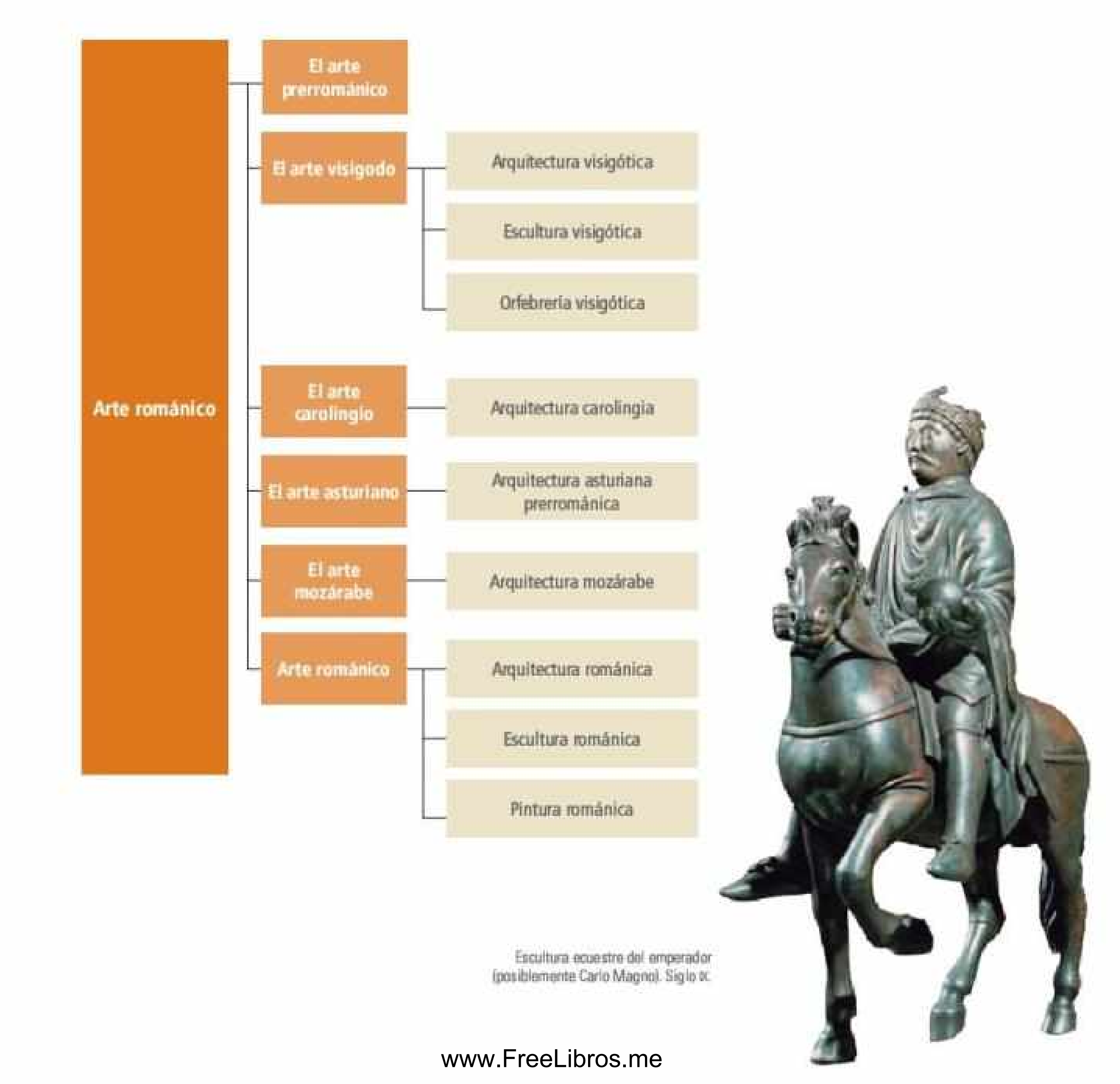
Más tarde, hacia el siglo VIII, conocen el esmalte plumbífero, de color azul y tendiente a la irisación. Sin embargo, el gran descubrimiento musulmán es el brillo o reflejo metálico a base de sales de plata o cobre que se aplican en el momento de la cochura. Parece que las primeras manifestaciones de este tipo de esmalte serían las losetas de la *mezquita de Sidi Ocba en Kairuán*, hacia el 894. Posteriormente, se extiende a todas las zonas musulmanas y, en especial a España, donde el arte musulmán producirá una cerámica sólo comparable a la de **Racca** y **Ragues**.



Jarra en esmalte plumbífero. Kahan, Irán, ca. 1200-1220. Museo Victoria y Alberto.

# CAPÍTULO 16

## El arte románico




Escultura ecuestre del emperador (posiblemente Carlo Magno). Siglo IX.

**En tanto en el arte prerrománico los creadores del antiguo Imperio de Occidente se limitaron a copiar los elementos artísticos ya existentes de las obras romanas, la fructífera relación de los cristianos con los nuevos ocupantes árabes trajo como resultado el arte mozárabe. Sin embargo, el arte más importante entre los siglos XI y XII fue el románico, fusión de la tradición romana con aportes orientales provenientes de Bizancio.**




# El arte prerrománico

Mientras que el arte bizantino tenía una influencia muy alta en Oriente, en el antiguo Imperio de Occidente, alterado por la presencia de los pueblos germánicos, se dio un periodo de retroceso artístico. Los nuevos protagonistas se limitaron a copiar los elementos artísticos ya existentes de las obras romanas. En general, el resultado fue un arte pobre, que reflejaba la cultura de los pueblos que lo llevaban a cabo.

Las realizaciones artísticas de los siglos del V al XI reflejan el legado cultural romano y cristiano, junto con las aportaciones de Bizancio y los pueblos bárbaros.

Además del **arte carolingio**, que se desarrolló en el imperio de Carlomagno, en España se manifestaron importantes peculiaridades en el **arte visigodo**, el **arte asturiano** y el **arte mozárabe**.

# El arte visigodo

## Arquitectura visigótica

La arquitectura visigótica recibe influencia del arte hispanorromano y bizantino. Sus construcciones son pobres y, en ocasiones, aprovechan materiales de edificaciones romanas.

Entre sus características principales destacan:

- El uso sistemático del arco de la herradura.
- El empleo de ventanas geminadas (partidas en dos).
- Las plantas presentan forma basilical, de cruz griega y de cruz latina.
- Los edificios se cubren con bóvedas de cañón o bóvedas de arista.
- Se emplea el cimacio encima del capitel.
- Los capiteles son corintios y bizantinos.

## Edificios notables

### San Juan de Baños (Palencia)

Su construcción fue ordenada por el rey Recesvinto en el año 661.Tiene una nave central de nueve metros de altura a la que se adosan las dos laterales. En el interior se ubican arcos de herradura sobre columnas aprovechadas. En la entrada destaca un porche con un remate para campanas.

### San Pedro de la Nave (Zamora)

Es la obra visigoda más importante del siglo VII cuya construcción debió hacerse antes de la invasión musulmana. Está construida con sillares de gran tamaño. Su planta es el resultado de la fusión de la planta basilical y la cruciforme. Es uno de los pocos casos en los que se conserva la decoración escultórica.

## Información relevante

Las fuentes que inspiraron la producción artística prerrománica fueron:

- La herencia clásica grecorromana.
- La imitación de las basílicas cristianas.
- Los órdenes clásicos (columnas y capiteles, por ejemplo).
- Los mosaicos y los frescos romanos.
- Las aportaciones cristianas:
  - Los temas religiosos.
  - La influencia de Bizancio.
  - Las plantas de cruz griega.
  - Los juegos de cúpulas.
- Los elementos decorativos de los pueblos bárbaros como la ornamentación en objetos de metal (broches, hebillas y fíbulas, por ejemplo).
- Las representaciones zoomorfas: leones, águilas y monstruos, principalmente.



Corona votiva del rey visigodo Recesvinto.

### Santa Comba de Bande (Ourense)

Tiene planta de cruz griega. Sobre el crucero presenta una bóveda de aristas construida en ladrillo, en la que se abren cuatro ventanas con forma de herradura.

## Escultura visigótica

Se limita a decoraciones en capiteles, pilastras de altar, sarcófagos, etc. La decoración es fundamentalmente **geométrica** y **vegetal** esquematizada. La decoración **figurativa** se incorpora al edificio. La técnica con la que están realizadas es el **relieve**, que se califica como caligráfico dado que recuerda los trabajos realizados en metal.

Fíbula aquiliforme de bronce y pasta vítrea.

### Obras destacadas

#### Daniel en el foso de los leones (San Pedro de la Nave)

- Se encuentra en un capitel de la iglesia de San Pedro de la Nave.
- Representa a Daniel rodeado de leones, un tema que demuestra las raíces cristianas de la escultura visigoda.

#### Relieves de la iglesia de Quintanilla de las Viñas (Burgos)

- La glorificación de Cristo es uno de los relieves más notorios.
- Se presentan en relieve plano.
- También aparecen temas vegetales de ascendencia bizantina ibérica y animales de raigambre oriental.

## Orfebrería visigótica

Es el arte visigodo más original y representativo de esta cultura.

En el siglo VI surgieron las primeras manifestaciones de este tipo de trabajos. La orfebrería visigoda presenta influencias bizantinas, como el gusto por el oro, las piedras preciosas y los vidrios de color, característica que comparte con todos los pueblos germánicos.

Las piezas más representativas son coronas votivas, fíbulas, cruces, broches, brazaletes y joyas en general.

### Manifestaciones representativas

#### El Tesoro de Guarrazar (Toledo)

Es una de las mejores muestras de la orfebrería visigoda. Incluye un magnífico lote de coronas votivas, cruces, cadenillas de oro, etcétera. Las coronas eran regaladas por los monarcas a las iglesias, de acuerdo con una costumbre bizantina, y no servían para el adorno personal del rey. Una de las coronas más interesantes es la de **Recesvinto**, que hoy se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de España. Junto a ella está la de Suintila y la del abad Teodosio.

#### El Tesoro de Torredonjimero (Jaén)

Está compuesto por varias coronas reales votivas y una multitud de pequeñas cruces.

## El arte carolingio

El esplendor del arte carolingio coincide con el reinado de **Carlomagno** quien promovió el florecimiento artístico dando nueva vida al arte de **Europa Occidental**, lo cual significó el renacimiento del arte grecolatino que se difundió por diversas regiones.

### Arquitectura carolingia

El desarrollo de la arquitectura en época de Carlomagno debió ser realmente espectacular; desgraciadamente, se han perdido muchas de las obras realizadas entonces. La arquitectura carolingia utiliza **muros de sillería** y **ladrillos**, y el arco de medio punto (semicircular). La cubierta más frecuente es la de madera, aunque también se empleó la bóveda de cañón y de horno. Predomina la planta basilical con el ábside muy desarrollado.



Interior de la Capilla Palatina, en Aquisgrán, en Colonia, Alemania.

#### Obras fundamentales

**Capilla palatina de Carlomagno en Aquisgrán**

Es el edificio más interesante del complejo palaciego. Su construcción se inició en 790 y su arquitecto fue Eudes de Metz. La capilla custodiaba numerosas reliquias y estaba dedicada a la Virgen María. El interior tiene forma de un octágono cubierto con una cúpula y está revestido con mármoles y mosaicos; la fachada era similar a un gran arco de triunfo. Se inspira en San Vital de Ravena, e incluso en modelos de tradición romana.

**Monasterio de Saint Gall**

El hallazgo del plano del monasterio fue fundamental para conocer cómo se organizaban en el siglo x. Esta obra sienta las bases de la arquitectura monástica. El monasterio disponía de calefacción, comedor, bodega, enfermería, residencia para novicios, dormitorios, vivienda para el médico, panadería, molino, huerto, cementerio, etcétera. Constituía, pues, un complejo autosuficiente que anuncia la llegada de los monasterios cluniacenses y cistercienses.

## El arte asturiano

Al ser invadida la Península Ibérica por los árabes, a principios del siglo VII, surgió en Asturias el más importante foco de resistencia cristiana. En esa región apareció el arte precursor del estilo románico.

### Arquitectura asturiana prerrománica

Se caracteriza por el uso de la bóveda de medio cañón, frecuentemente peraltada. Empleaba, además, el arco de medio punto, también ocasionalmente peraltado. Los muros se construían en mampostería o sillarejo, con refuerzo de sillares en las esquinas.

Se emplearon elementos decorativos como los medallones, la moldura, la celosía y las pinturas murales, desaparecidas casi en su totalidad. Las iglesias presentan planta basilical y en ellas se sustituyen las columnas por pilares que, en ocasiones, carecen de capitel. En muchas de las basílicas asturianas se encuentra, en la parte de los pies, una estructura, denominada tribuna, a la que sólo el monarca podía acceder. Sus ábsides son rectangulares. Al cuerpo de la iglesia se le añade a veces un pórtico lateral.

#### Principales muestras de arquitectura

**Santa María del Naranjo (Oviedo)**

Formaba parte de un importante conjunto palaciego. Originalmente fue un aula con hermosos balcones. Es posible que haya dispuesto de baños en la parte inferior. Es abovedada y está reforzada con arcos fajones. La decoración es de relieves muy planos y esquemáticos.

**San Miguel de Lillo (Oviedo)**

Actualmente se conserva sólo una parte del edificio. En el interior existen algunos restos de pinturas. Es, en relación con sus proporciones, de planta muy elevada. Los arcos interiores están sujetos con contrafuertes exteriores.

**Santa Cristina de Lena (Pola de Lena)**

Tiene planta central y sus dimensiones son pequeñas. La zona de la cabecera está sobreelevada y separada por canceles.


Iglesia de San Miguel de Lillo, en Oviedo, España.


Iglesia de San Miguel de Celanova, en Galicia, España.

## El arte mozarábe

El arte y la cultura mozárabe son el resultado de la fructífera relación establecida entre las comunidades cristianas y los nuevos ocupantes musulmanes. En sentido estricto, los mozárabes eran los cristianos que vivían en territorio musulmán. Su periodo de esplendor corresponde al siglo x.


*Elefante de combate*, pintura mozárabe conservada en la iglesia de San Baudelio de Berlanga en Soria, España.

### Arquitectura mozárabe

Emplea gran variedad de materiales constructivos y, en ocasiones, aprovecha los de construcciones anteriores. Entre sus principales características destacan:

- El elemento arquitectónico fundamental es el arco de herradura califal enmarcado en un alfiz.
- Los tipos de bóvedas más comunes son las de ramificaciones de tipo califal y la gallonada, que se organiza con bovedillas como los gajos de una naranja.
- Son característicos los modillones de rollos que sustentan los aleros.
- La decoración es de tradición visigótica.

#### Edificaciones fundamentales de la arquitectura mozárabe

Los edificios más destacados de la arquitectura mozárabe son sus iglesias, que tienen tamaño reducido y plantas muy variadas; presentan espacios fuertemente compartimentados y se suele acceder al interior por los dos lados. Las iglesias más representativas en España se describen a continuación.

**San Miguel de Escalada (León)**

Es una iglesia de tres naves separadas por columnas aprovechadas sobre las que se alzan arcos herradura. La zona de la cabecera está aislada del resto de la iglesia mediante un iconostasio.

### San Miguel de Celanova (Ourense)

Es una de las obras más exquisitas del periodo. Pudo servir como un oratorio que debió pertenecer a un monasterio. Consta de tres partes que crean un limpio juego de volúmenes.

### San Baudelio de Berlanga (Soria)

Presenta una columna en el centro, de la que parten ocho arcos de herradura en forma de palmera. Es de gran originalidad y tiene reminiscencias posiblemente islámicas.

## Arte románico

El nombre **románico** nació a principios del siglo XIX con el fin de designar las obras de los pueblos romanizados en contraposición al gótico, propio de los pueblos bárbaros septentrionales. El arte románico floreció en el Occidente cristiano entre los siglos XI y XII, momento en que el arte ojival francés se extiende por toda Europa. Al arte románico se le considera como la fusión de la tradición romana con aportes orientales llegados a través de Bizancio o de Al-Andalus.

Su origen es el mismo que el de las lenguas románicas, por lo que el nuevo estilo artístico procede del arte provisional romano, lo que explica la diversidad de escuelas dentro de un movimiento homogéneo mediante la confluencia de dos aspectos: los *regionalismos*, con el uso de materiales y soluciones arquitectónicas diversas, lo que da una imagen heterogénea; lo internacional, basado en la unidad del sentimiento religioso cristiano.

Para comprender esta corriente artística se debe tener en cuenta su contexto histórico.

Entre los siglos VI y VIII, Occidente entró en una clara recesión. Como consecuencia de ello, la vida se ruralizó. El emperador bizantino Justiniano intentó la reconstrucción del Imperio Romano, por lo que la influencia oriental fue intensa. Sólo en la Iglesia pervive la continuidad occidental. En el siglo VI, San Benito fundó su orden con el apoyo del Papa, con lo cual restó influencia a los monjes irlandeses, con su cristianismo bárbaro, su arte y tradición germánicos.

En el siglo VII con la conversión de los pueblos bárbaros, Occidente intenta rehacerse; se produce la alianza del poder religioso romano con el político franco, base de la nueva resurrección del Imperio Romano-Germánico. Al tiempo que florecen las lenguas románicas, nace una nueva cultura vinculada a Roma, pero carece aún del arte que defina los nuevos tiempos. Éste llegará de la mano de la Orden de Cluny, donde se gestará el arte románico producto de la combinación de la tradición figurativa romana y la abstracción bárbara de influencia oriental; es decir, en el románico participan desde el arte clásico tardo-romano hasta el bizantino, pasando por el irlandés, el germánico, el oriental y el paleocristiano. Como se ve, tendencias contradictorias que conviven desde hace tiempo.



Reproducción en miniatura de la tribuna de la Iglesia de la Abadía de Cluny, ya demolida. Iglesia de Semur en Brionnais.

Desde Egipto a Roma el arte era el reflejo de la realidad, pero se excluía de él lo que era concebido por la imaginación. La obra debe influir la ilusión de identidad con esa realidad. Debe ser estático y humano en vez de animalista, como en épocas prehistóricas. Éstos son los principios del arte greco-romano al que tendían los esfuerzos artísticos de carolingios y otónicos, el arte otónico se desarrolló en tierras germánicas desde mediados del siglo X, fundiéndose en el XI con el románico. La invasión bárbara trajo el arte oriental de tipo decorativo a Europa, que cubre toda la superficie con un claro "horror al vacío".

### Información relevante

El arte románico estuvo condicionado por factores como:

- Una sociedad feudal con una implantación fundamentalmente rural.
- Un enorme poder de la Iglesia, que se ejercía a través de los monasterios.
- La iglesia, de pequeño o mediano tamaños, es la manifestación arquitectónica más generalizada, aunque también se construyeron grandes edificios.
- Un marcado interés por la perdurabilidad, que obliga a un tipo de arquitectura sólida y duradera.
- Las peregrinaciones, que contribuyeron a su expansión por el territorio europeo.

El románico unió ambas tendencias. El pensamiento precede y explica el mundo físico, que no es más que la vestidura visible. El predominio de la arquitectura en el románico se debe a su organización en formas puras abstractas que permiten respetar la primacía del pensamiento sobre la materia y combinar lo romano y lo bizantino. La escultura se subordina a la arquitectura, que la utiliza como ornamentación y le aplica las leyes geométricas e intelectuales que regían en lo decorativo:

- La del marco, donde la forma se concibe en función de la estructura externa del plano.
- La del esquema geométrico, con un esquema interior de composición geométrica.

Esta solución permitía usar dos aspectos culturales bárbaros: el dinamismo lineal del grafismo y los entrelazos bárbaros, y la convención de monstruos fantásticos. En conclusión, lo románico es la síntesis de Roma y Bizancio con Oriente y los bárbaros.

Desde la caída del Imperio Romano hasta el siglo VII, Europa es un auténtico caos. Los bárbaros han hecho retroceder un milenio la civilización clásica, mientras que Bizancio, abocada a una progresiva orientalización, vive de espaldas a Occidente. El Islam amenaza Europa desde la Península Ibérica. La alianza entre el Papado y el Imperio Carolingio y Otónico no sería más que un intento de devolver la estabilidad a una Europa fragmentada, pero al fracaso político le siguió el artístico, pues no logró concretarse un estilo que respondiese a los retos de los nuevos tiempos. En ese sentido, la iniciativa la llevó la Iglesia como único poder estable y organizado, que se encargó de estimular el renacimiento de la civilización clásica de la cual se siente depositaria.

En el siglo XI, y por impulso de San Hugo, abad de Cluny, se popularizó la **peregrinación** a los Santos Lugares: Roma, Jerusalén, Santiago y otros a pesar de las múltiples dificultades. Estas peregrinaciones pusieron en contacto diferentes naciones europeas e hicieron posible la difusión cultural y en especial del arte románico surgido a su sombra. Es por ello que algunos estudiosos lo califican como "arte de los caminos" o "de los peregrinos".

En el siglo XII las ciudades empiezan a reivindicar su papel. Es en esta época que surge la polémica sobre la **supremacía ciudad-campo**, que en el aspecto religioso institucional se manifiesta a nivel abad-obispo, en lo social entre noble-burgués y en lo económico entre agricultura-comercio.

## Arquitectura románica

Aunque la arquitectura románica tuvo sus inicios en Francia en el siglo XI, Italia y España cuentan con edificaciones románicas primitivas del siglo anterior, por lo que este arte fue conocido originalmente como estilo lombardo.

La arquitectura románica ofrece características homogéneas en toda Europa:

- El **muro**, el **arco** y la **cubierta** son los tres elementos más distintivos del estilo.
- Adopta distintas formas dependiendo del país y la región en que se desarrolle.

Los principales edificios construidos fueron iglesias, catedrales y monasterios.

| Arquitectura románica | | |
|---|---|---|
| **Materiales** | Material fundamental: piedra cortada en sillares regulares.<br>Muros: se rellenaban con materiales de menor calidad como el ripio, pequeñas piedras que ayudan a que los muros asienten bien. | |
| **Elementos constructivos** | Arco de medio punto | Se inspira en el arte romano. Es semicircular y descarga los empujes lateralmente. |
| | Bóveda de cañón | Sustituye a la madera para evitar incendios. Su originalidad reside en el desplazamiento de un arco de medio punto a lo largo de un eje longitudinal. |
| | Arco fajón | Sirve para reforzar la bóveda. Es un arco dispuesto transversalmente al eje de la nave, que ciñe la bóveda. |
| | Contrafuerte | Se utiliza para reforzar los muros. Se trata de una obra maciza con forma de pilastra, adosada al muro y que sirve para reforzarlo en los puntos en que éste soporta mayores empujes. |
| | Pilares | Elementos sustentantes verticales. Robustos, funcionales, generalmente exentos y de secciones poligonales. |



Iglesia de San Clemente de Tahull, en Lérida, España.



Catedral de Jaca, en Aragón, España.

## Principales edificios

### San Clemente de Tahull (Lleida)

Obra con influencia lombarda. Presenta frescos decorados, de gran profusión cromática, en el ábside: al Pantocrátor en mandorla mística y Tetramorfos con símbolos sostenidos por ángeles. Constituye un ejemplo del expresionismo pictórico medieval.

PRINCIPALES EDIFICIOS DEL ARTE ROMÁNICO

| | |
|---|---|
| IGLESIAS | • Basilical. Inspirada en las basílicas romanas. Una o varias naves con la cabecera en forma de ábside.<br>• Cruz latina. Planta que imita una cruz con dos brazos.<br>• Peregrinación. Planta con una gran girola que permite la visita de las reliquias del santo sin perturbar el culto.<br>Algunas de las partes de las iglesias son:<br>• Torres. Su estructura puede ser exenta o adosada, circular, cuadrada o poligonal. Pueden tener función defensiva o de campanario.<br>• Portadas. Puertas ornamentadas en las que suele aparecer el Pantocrátor rodeado de Tetramorfos. Están divididas por un parteluz, arropadas por arquivoltas.<br>• Ábsides. El ábside es la parte de la iglesia situada en la cabecera. Generalmente tiene forma semicircular. |
| MONASTERIOS | • Situados en zonas rurales. Sus emplazamientos siempre son privilegiados por la belleza y grandiosidad del paisaje.<br>Algunas de las partes de los monasterios son:<br>• Refectorio. Comedor del monasterio.<br>• Sala capitular. Lugar de reunión de la comunidad.<br>• Biblioteca. Lugar de enorme importancia en esta época.<br>• Claustro. Gran patio central cuadrado, rodeado por galerías con arcos de medio punto que se apoyan en columnas. Se cuida la decoración escultórica, sobre todo en los capiteles. |

### San Martín de Frómista (Palencia)

Es una iglesia del siglo XI con tres naves, tres ábsides y un crucero que no se refleja en el exterior, donde sí destacan sus torres de base circular.

### Catedral de Jaca (Huesca)

Ejerce un gran influjo en el Camino de Santiago. Alterna columnas y pilares. La bóveda es de crucería gótica porque perdió la románica en el siglo XVI. Su decoración geométrica de ajedrezado se repite constantemente (taqueado jaqués).

### Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)

Su ejecución se desarrolló entre los siglos XI y XII; se cree que participaron dos artistas distintos en la decoración escultórica.

Destaca por su decoración el piso bajo de su claustro. En los capiteles de su zona oriental se representan gacelas, arpías (animal fantástico mezcla de monstruo y mujer), avestruces, monstruos, etcétera.

En los relieves colocados en las esquinas destacan las escenas de *Los discípulos*, de Meaux; *La incredulidad* de Santo Tomás; *El Entierro de Cristo* y *La Ascensión*.

### Catedral de Santiago de Compostela (Coruña)

En Santiago, al amparo del sepulcro del apóstol se levanta uno de los templos más característicos de las llamadas "iglesias de peregrinación" y tal vez el ejemplo más maduro y monumental del románico español.

En el año 814 el obispo de Iria Flavio (cerca de Padrón), Teodomiro, descubre la tumba con los restos del apóstol Santiago, lo que da motivo para que se erija una pequeña basílica en el lugar. En el año 899, Alfonso III consagra una nueva basílica, con elementos visigóticos y mozárabes, que fue destruida por Almanzor en 997.

La construcción de la actual catedral responde al patronazgo del rey Alfonso VI y al obispado de Diego Peláez. Las

obras comenzaron entre 1077-1078. Desde ese momento, se sucede una serie de campañas constructivas: la primera, que tiene al frente al maestro Bernardo, dura 10 años en los que se construye poco más que la cabecera, pero queda interrumpida al desaparecer la figura del obispo Peláez, acusado por el rey de intrigar contra la Corte.

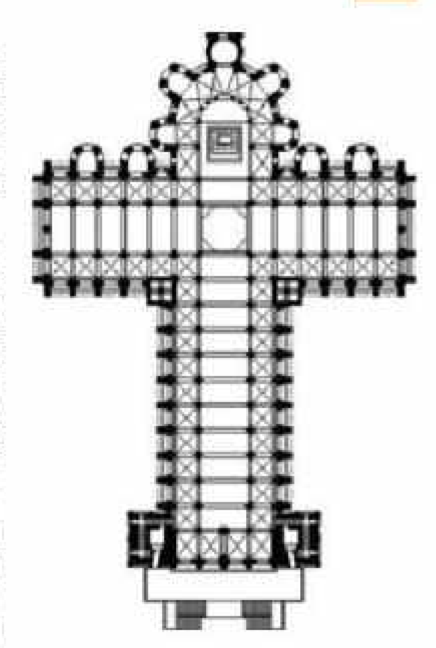
Hay que esperar al año 1100 para que sea nombrado un nuevo obispo cuya fuerte personalidad iba a permitir la reactivación de las obras, Diego Gelmírez. Desde entonces, y hasta 1124, se construye prácticamente la totalidad del conjunto catedralicio. Sólo falta terminar los últimos tramos de la parte occidental, la fachada de los pies y las torres que la flanquean.

La tercera y última etapa comienza en 1168, cuando el cabildo de la catedral es definitivamente consagrado en 1211. Siglos después su exterior será remozado por una serie de campañas barrocas que transforman profundamente su original imagen románica.

La catedral de Santiago es una típica iglesia de peregrinación, que como tal consta de planta en cruz latina de tres naves; un amplio crucero también dividido en tres naves con cuatro absidiolos en sus brazos, y una amplia cabecera, con un notable ábside central, girola o deambulatorio y cinco capillas radiales a su alrededor.

Las cubiertas son bóvedas de medio cañón reforzadas por arcos fajones en la nave mayor y en la central del crucero, y de arista en las laterales. Los absidiolos se cubren con un cuarto de esfera sobre trompas, actualmente muy transformadas. La girola, más difícil de cubrir, se aboveda con aristas curvilíneas. Por otra parte, robustos contrafuertes exteriores refuerzan todo el sistema de cubiertas. El alzado de esta iglesia es igualmente elegante y monumental. En un primer nivel se articula el sistema de soportes con base en pilares cruciformes con medias columnas adosadas, que reciben los impulsos de los correspondientes arcos fajones y formeros de las naves.

En un segundo nivel se abre un triforio con ventanales geminados de medio punto, también característico de las iglesias de peregrinación, y cuya descripción por el *Codex Calixtinus* no deja de ser curiosa: "Quien recorre por arriba las naves del triunfo, aunque sube triste, se vuelve alegre y gozoso al contemplar la espléndida belleza del templo".


Planta de la catedral de Santiago de Compostela.

## CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



**1075-1122 Primer románico.**
Galicia, España.

En el siglo XI se edificó la parte románica de la catedral de Santiago de Compostela. Dicha catedral corresponde a las iglesias de peregrinación que tuvieron auge durante la Edad Media. Ello se debe a que, según la creencia popular, alberga los restos del apóstol Santiago. La construcción del edificio se inició bajo la dirección del obispo Diego Peláez y se concluyó por el apoyo de Diego Gelmírez en 1122. La catedral de Santiago cuenta con planta de cruz latina, con tres naves en su eje principal y tres naves más en el transepto. La cabecera presenta un deambulatorio que permitía al peregrino visitar la cripta del apóstol sin interrumpir la celebración religiosa; además, cuenta con cinco capillas radiales o absidiolas. El edificio se cubre con bóveda de cañón reforzada con arcos fajones en las naves centrales y con bóveda de arista en las naves laterales. También posee un triforio o galería alta que posiblemente sirvió como albergue para los peregrinos. En su ornamentación, destaca el Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo y la Puerta de Platerías.

Si bien el exterior está hoy muy desvirtuado por los añadidos barrocos, también es necesario destacar la armonía de volúmenes del edificio original, en el que se destacan las dos torres a los pies y una magnífica decoración escultórica, hoy muy reducida, pero suficiente para apreciar la importancia del conjunto original.

La catedral de Santiago es una obra ejemplar en muchos aspectos. Se destaca especialmente por su plena armonía constructiva, pues existe una perfecta correlación matemática entre todos y cada uno de sus elementos. Además, la madurez demostrada en la solución técnica de todas sus partes explica su perfección constructiva, que permite afirmar su preeminencia sobre otros ejemplos contemporáneos, como Saint Sernin de Toulouse.

Por todo ello, la catedral de Santiago es un ejemplo idóneo para comprender el alcance de la arquitectura románica, porque en pocos, como en este caso, se aprecia la monumentalidad constructiva a la que se puede llegar, que además, se combina sin ningún problema con la elegancia y la sobriedad de su concepción espacial, distintivos también de la arquitectura románica.

## Significado de las iglesias románicas

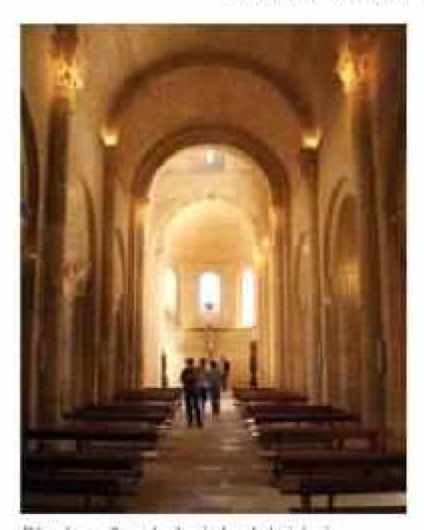
La cabecera de las basílicas paleocristianas está orientada hacia el Este, debido a que esta es la dirección por donde sale el sol, símbolo de la divinidad, y a que Cristo está asimilado al culto astral oriental, como nos recuerda el nimbo de su cabeza. La iglesia era no sólo un lugar de reunión para el culto sino la morada del Reino de Dios, a modo de unidad cósmica que unía el cielo y la tierra. La estructura de la planta no sólo recuerda la forma del cuerpo humano, sino que como él cada parte debe guardar proporción con el resto, con lo que se quiere sugerir el mensaje bíblico de salvación.

## Elementos arquitectónicos

Si bien los arquitectos románicos no innovaron en el uso de los elementos empleados, supieron darle una nueva concepción original. Los elementos más significativos son:

### La cubierta

La principal aportación del románico es el abovedamiento en piedra de la totalidad del edificio. De esta manera cae en la obsolescencia el sistema anterior de techumbres de madera debido al peligro que significaban los incendios. Este sistema, que parece tan sencillo, requiere soluciones complicadas de problemas de ingeniería. Sus principales tipos son:



Bóveda acañonada de piedra de la iglesia de San Martín de Frómista, en Palencia.

- **Bóvedas de cañón.** Bóveda enormemente pesada que se apoya sobre muros gruesos que cierran el edificio. Esta característica obliga a elevarlos poco y a evitar la práctica de vanos que le restan solidez y puedan provocar su desplome. Para reforzarla se utilizaban arcos fajones o perpiaños que descansan su peso en columnas. Con ellos se consigue absorber el peso de la bóveda y articular el espacio interior en fragmentos, al dividir la bóveda en tramos. Al exterior coincide su emplazamiento con contrafuertes o estribos, lo que proporciona al conjunto líneas ascensionales.
- **Bóveda de arista.** Producto del cruce perpendicular de dos bóvedas de cañón. Se divide en cuatro cuartos y las aristas en su intersección. Reposa sobre cuatro puntos de apoyo, pero exige muros sólidos. Además, para que sean eficaces deben cubrir espacios cuadrados y el grosor de sus dovelas debe ser grande, lo que la hace pesada. Se empleó principalmente para contrarrestar el empuje de la nave central cubierta con bóveda de cañón.
- **Cúpula.** El crucero propiamente dicho se cubre con una cúpula o cimborrio. Se construye sobre trompas o pechinas, que permiten el paso de la cúpula de planta cuadrada o poligonal a la circular.

### Los soportes

Los **muros** con sus contrafuertes son los más importantes elementos de sustentación. El muro hace el papel de sostén y cerramiento, por cuya doble función constituyen masas gruesas con pocos vanos reforzados por contrafuertes y labrados con sillares pétreos.

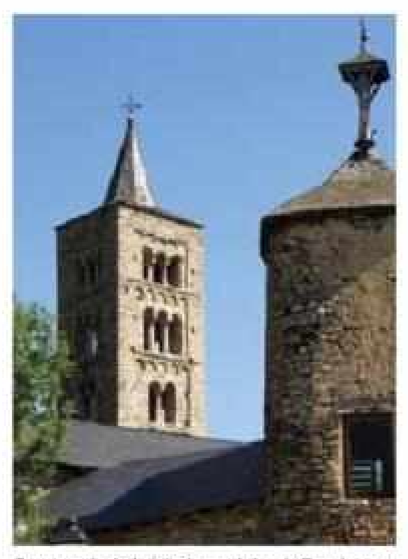
Las **columnas**, que han perdido su concepción clásica, sirven como soportes de atrios y exteriores. El arquitecto le da el mismo grosor a las pequeñas columnas del claustro que a las de los arcos fajones. Dispone de basa y plinto y el fuste cilíndrico se deja liso, se estría o decora con motivos vegetales. El capitel se convierte en el lugar de primacía para la plástica románica.

Al cubrirse con bóveda de cañón o de artista las naves de la iglesia, la columna resulta insuficiente para sostenerla, lo que obliga a reemplazarla por pilares cuadrados que al recibir las columnas adosadas que soportan los arcos fajones y los formeros (que separan las naves laterales de la central) se crea un tipo de pilar compuesto cruciforme que evoluciona hasta convertirse en un haz de columnas, germen del futuro pilar gótico.

Las **puertas** están formadas por una serie de arcos decrecientes y rehundidos llamados arquivoltas que descansan sobre columnas, decoradas con esculturas adosadas. Esta estructura le confiere una forma abocinada debido al grosor del muro, que pervive en el gótico. Entre el dintel y la arquivolta está el tímpano cubierto con relieves.

Las **torres** son otro elemento que caracteriza la arquitectura románica. Suelen ser dos por iglesia, de planta cuadrada e incorporada al edificio, pero en algunas la torre es única e incluso separada del conjunto.

La **planta** de cruz latina cuenta con una o varias naves que acaban generalmente en ábsides semicirculares y de una nave transversal o crucero, situada cerca de las llamadas de peregrinación. Las naves laterales no finalizan en el crucero, sino que pueden continuar por detrás de la capilla mayor, formando la girola o deambulatorio, en la que se disponen capillas o absidiolos dispuestos simétricamente, por donde los peregrinos accedían a los recintos donde se ubicaban las reliquias del santo colocado en el trasaltar. Si las dificultades técnicas no permitían abrir vanos que iluminasen su interior y éste resultaba oscuro, ello no restaba en absoluto eficacia al conjunto ya que se prefería este ambiente penumbroso. La oscuridad animaba a la oración y el recogimiento, y estimulaba la renuncia a los placeres sensuales como forma de logar la salvación concedida por un Dios justiciero que poco se diferenciaba de los señores feudales.



Campanario de la iglesia románica de San Justo y San Pastor. A la derecha, la Torre de las horas.

## El sistema de equilibrio

Si la fábrica es de una sola nave, los empujes de la bóveda inciden directamente sobre el muro y los contrafuertes, pero la multiplicación de las naves crea mayores problemas. En consecuencia, el arquitecto contrapone las bóvedas centrales y laterales equilibrándolas con ayuda de los muros. La diferencia de altura entre las naves permite construir vanos en la parte superior de la nave central. Ciertas iglesias disponen de un doble piso o tribuna sobre las naves laterales que aumentan su capacidad y cuya bóveda hace de arbotante. La luz, que procede del segundo piso, llega a la nave central muy disminuida.

## Características formales y significado

Los siglos XI-XII representan el renacimiento de la plástica, pues la tradición escultórica se había perdido en la Alta Edad Media. En esta época se inicia un lento proceso de recuperación. Con la solución de los problemas arquitectónicos se emprende la creación de obras escultóricas que sustituirán a las primitivas pinturas. Éstas se integran perfectamente en la estructura del templo, del cual depende incluso a nivel material, pues ocupan las portadas y los capilares de naves y claustros. Dado el bajo nivel cultural del pueblo, la iglesia asumió la misión de enseñar a su pueblo las verdades de su religión de una forma muy práctica: los templos, y en especial las portadas, se convierten en catecismos pétreos en donde el creyente puede visualmente aprender los principios religiosos. Por ello, los temas se repiten constantemente, el *Pantocrátor* con el *Tetramorfos* y el *Juicio Final* con el Dios justiciero encerrado en la mandorla y rodeado de la humanidad. En la religiosidad románica no es el hombre el que va en busca de Dios, en el sentido de elevarse hacia el cielo, sino que es Dios quien impone su presencia, sentida de cerca por el hombre a través de esas imágenes.

En el románico no existen los criterios, proporciones, belleza y realidad del mundo clásico. El **placer estético** está descartado, pues se teme que la belleza material distraiga al observador de la belleza espiritual. El arte no busca la perfección de las formas sino expresar de manera esquemática el mensaje divino, según los modelos y programas facilitados por los teólogos, mientras que el artista queda como mero ejecutor manual, pues al crear no lo hace pensando en la deleitación subjetiva, sino en la emoción del espíritu que se encamina.

Al responder a ideales abstractos, su estilo se hace antinaturalista, pues recoge la herencia bizantina con sus modelos rígidos y estilizados. No es que el escultor románico sea incapaz de representar la naturaleza, sino que dada su finalidad didáctica siente cierta repugnancia a representar imágenes y temas cristianos conforme a la naturaleza, pues lo concreto e individual no interesa, e incluso los santos son identificados por los símbolos que les acompañan.

En las representaciones se procura destacar la conciencia viva del pecado, el temor a la condenación y la necesidad de arrepentimiento, lo cual lleva a la exageración de las formas, como muestran los cuerpos estilizados adaptados al marco, las manos y los ojos se agrandan, dada su fuerte expresividad, las piernas se entrecruzan para dar sensación de conmoción, el pecado toma aspecto repelente, cruel, el demonio adopta formas ridículas de animal fantasmagórico frente a la figura de la



Tetramorfos o representación iconográfica de los cuatro evangelistas: hombre alado-Mateo, león-Marcos, toro-Lucas, águila-Juan. Se encuentra en el Libro de Kells, siglo VIII.

Virgen, lo feo se pone en ejercicio, como simbolismo de lo malo, contrapuesto a lo bueno y lo bello; en fin, hace su aparición todo un mundo de la simbología.

Junto con las representaciones fijas, existen otras muy variadas, donde el artista ejercita una mayor libertad creativa, que incluyen desde temas de juegos y diablerías hasta otros obscenos que recogen los defectos de la época para que al verlos representados el creyente observe en ellos su maldad y los rechace. En realidad, hay que reconocer que hubo una gran sinceridad al tratar de sacar a la luz los defectos de todas las clases sociales, incluida la eclesiástica.

La escultura, tan extraña en los siglos anteriores, se enriquece con el tema de Cristo Crucificado. La necesidad de conciliar la divinidad de Jesús con el martirio crea un modelo insensible, carente de dolor, ceñido a la cruz, con los brazos rígidos, sujeto con cuatro clavos, vestido con larga túnica y con una corona real en la cabeza. También hace su aparición la iconografía mariana. Derivada de la bizantina, aparece sedente, coronada con el Niño, bendiciendo o con un libro, sobre su regazo, sin comunicación entre ellos.

## Arquitectura románica en Francia

Este país ofrece las mejores muestras del románico al tiempo que una variada manifestación de modelos.

### Escuela de Borgoña

Es la cuna del arte cluniacense, origen del románico. La obra más representativa es la abadía de Cluny.

La portada de Santa María Magdalena de Vezelay (s. XII) es la obra maestra de esta escuela. En el tímpano se recoge el momento cuando el Salvador, rodeado por la mandorla, hace descender los rayos del Espíritu Santo sobre los apóstoles impregnados de turbadora agitación manifiesta en el movimiento de las figuras y en los plegados de los ropajes, los cuales caen en agitados remolinos como impulsados por el viento. En el dintel aparecen varios pueblos, como símbolo del universalismo del Evangelio. Este pórtico presenta la novedad de ser interior, al igual que el de Santiago.

El escultor Gilesberto recoge en el tímpano de San Lázaro de Autun la escena del Juicio final. Dios, con un aire justiciero e intemporal, se presenta de mayor tamaño que los demás, rodeado por la mandorla sostenida por ángeles. Los benditos y los réprobos se agrupan a cada lado, y mientras los primeros son conducidos al palacio celestial, los segundos, situados a la izquierda, son conducidos al infierno tras ser pesadas sus almas (psicostasis, de influencia egipcia). En este grupo es donde el artista desarrolla su mayor poder imaginativo, en virtud de esa tendencia a lo pintoresco propio del románico. En cambio, los elegidos se reparten monótonamente, y no expresan otro gozo que la contemplación divina.

En el dintel de la puerta norte encontramos la escena del pecado original. Eva sostiene la manzana con una mano y con la otra cuchichea con Adán en torno del árbol. Mientras ella aparece como culpable, Adán, con una mano en la garganta pretende mostrar su ingenuidad. *La tentación de Eva* es uno de los raros desnu-



Portada de Santa María Magdalena de Vezelay.

dos románicos. Su cuerpo delicado se arrastra sinuoso como la serpiente cubierto por la maleza, según la tradición medieval de las procesiones de Semana Santa, en la que los pecadores desfilaban arrastrándose por el suelo.

### Abadía de Cluny

Durante los primeros siglos de nuestra era, algunos santos varones deseosos de mantener los principios básicos cristianos abandonaron las ciudades orientales y su comodidad para establecerse en grutas y zonas aisladas donde llevaron una vida llena de privaciones y penitencias. Su fama atrajo a muchos devotos ansiosos de vivir la pureza de la religión. Su crecimiento espectacular y su independencia de las jerarquías eclesiásticas las llevó a organizarse con base en una serie de reglas que regulaban la vida en común, así en Oriente como en las órdenes monásticas. Con el tiempo, esta moda se extendió en Occidente, y los monjes irlandeses fueron los primeros en florecer al margen de la autoridad papal, lo que lógicamente desagradaba a Roma que deseaba reorganizar y encabezar la cristiandad tras la descomposición del Imperio. La solución vino de la mano de San Benito y su orden benedictina sometida incondicionalmente a la voluntad del Papa, dispuesta a devolver al Vaticano el papel aglutinador que antaño disfrutaba. Con el beneplácito papal, Occidente vio brotar innumerables monasterios situados en pleno campo que rivalizaban con los castillos de los señores. Los monasterios contaban con complejas edificaciones que los asimilaban a una auténtica ciudad autosuficiente. Sus campos y sus talleres trabajados por vasallos les suministraban todo lo necesario, e incluso generaban excedentes. Los monasterios, al margen de su papel religioso, devinieron centros económicos, comerciales, cuya influencia superaba a veces el marco regional. Debido a que contaban con semejantes medios financieros y culturales se comprende su papel en la configuración y difusión del románico.

En Francia, el renovado impulso constructor en diferentes regiones, la mayor unidad territorial conseguida en el reino por Luis VI, Luis VII y Felipe Augusto, y sobre todo la influencia ejercida por el Monasterio de Cluny explican la enorme importancia que adquiere allí la nueva arquitectura de los siglos XI-XII.

De la importancia de la abadía de Cluny da idea su largo proceso constructivo. Podemos identificar hasta tres iglesias diferentes construidas en esta abadía:

Cluny I, iglesia muy modesta cuya construcción comenzó en 910, fue consagrada en 926; Cluny II, comenzada en 948 por Aimard, continuada por Mayeul y consagrada en el 981; y Cluny III, que fue proyectada por el abad Hugo a partir de 1085 debido a que las dimensiones de la construcción anterior habían sido rebasadas.

En 1088 se coloca la primera piedra, en 1095 se consagra el altar mayor, la nave mayor se concluye en 1115 y la consagración final del templo concluido se produce en 1130.



Abadía de Cluny.

Dos aspectos explican la enorme trascendencia de este edificio: sus espectaculares dimensiones que hicieron de este templo el más grande de la cristiandad, y su perfección constructiva, cuyo módulo de proporcionalidad y armonía sigue un verdadero patrón matemático.

La planta presenta un modelo de "cruz arzobispal", es decir, una planta de cruz latina pero de doble cruce, en la cual se destaca más el occidental sobre el oriental. Presenta asimismo cinco naves y una amplia cabecera con girola y cinco capillas radiales.

Por último, a la entrada hay una galilea de tres naves y cinco tramos, flanqueada por dos inmensas torres a la entrada.

En conjunto la iglesia mide, incluida la galilea, 187 m de longitud, y una altura en el crucero mayor, inaudita en la época, de más de 32 m. Estas dimensiones y la volumetría de un edificio de dos cruceros, quince capillas radiales, cuatro campanarios mayores, con su correspondiente escalonamiento de volúmenes en tres alturas, había de resultar realmente sobrecogedor. Aún lo es hoy, a la vista del único resto que sobrevivió a la destrucción general de la Revolución Francesa, un brazo del crucero mayor.

En el anterior se destacaba, como se indicó al principio, la perfecta armonía constructiva, que crea una sensación especial amplia y homogénea.

Las bóvedas de cañón reforzadas por fajones en la nave mayor y de la arista en las laterales y colaterales, se elevan altísimas, volteándose asimismo cuatro cúpulas sobre trompas en los cruceros y en los brazos de la nave mayor.

En cuanto a los soportes se trataba de pilares complejos, de traza cruciforme y columnas en los codillos.

En los muros se abren vanos, todos de medio punto en tres niveles, lo que posibilita la perfecta iluminación de tan tremendas naves.

## Escuela de Languedoc

Artísticamente, esta escuela guarda relación con la española.

La portada de la abadía de San Pedro de Moissac del siglo XII presenta en el centro del tímpano un dramático Cristo en Majestad, de gran solemnidad hierática, con un empaque tremendo de juez, rodeado por el tetramorfos que vuelve apasionado su cabeza hacia Él.

Dos ángeles espiritualizados y alargadísimos limitan esta parte central, mientras los 24 ancianos representantes de la iglesia universal, distribuidos en tres zonas separadas por nubes, contemplan la escena. Más modernos son los relieves que decoran el pórtico, entre los cuales se destaca la Anunciación, de gran expresividad. Las figuras resultan estilizadas, en *zig-zag*, al gusto típicamente francés y los ropajes de la Virgen muestran cierto revuelo.

En el claustro se muestran las figuras de los apóstoles trazados con líneas amplias y sobrias, que recuerdan los de Santo Domingo de Silos.

En la abadía de Sovillac, el parteluz de la portada muestra la influencia de Moissac, pues allí se mezclan hombres y aves monstruosas con una intensidad violenta, tal vez única en el arte románico. El relieve de Isaías presenta una figura conmocionada con las piernas cruzadas.



Catedral de Chartres, en París.

## Escuela de Poitou

La portada de la iglesia de Notre Dame en Poitiers recoge la escena de la Anunciación y la de San Pedro de Angulema, en cuya parte central se encuentra el Todopoderoso con los signos de los evangelistas bien distanciados.

## Escuela de Provenza

La proximidad en Italia y la presencia de restos romanos hizo que en su modelo perviviese el clasicismo. Aquí los monstruos desaparecen y las figuras denotan una actitud solemne que recuerda los sarcófagos romanos. Más que construir figuras contorsionadas, los escultores destacan la dignidad de sus personajes. La portada de San Trófimo de Arlés (segunda mitad del siglo XII) se halla presidida por el Pantocrátor, bajo el cual se extiende un friso compuesto por figuras de elegidos y condenados.

Figuras de gran tamaño de San Trófimo y varios apóstoles encajan en el muro, separados por pilastras. Los pliegues de la ropa se disponen con la elegancia de la toga romana.



Iglesia de Notre Dame en Poitiers.

## Escuela de París

En esta región septentrional se inicia la transición al gótico; mientras los rostros, la composición y los ropajes aún son románicos, aquí cesa la agitación y las convulsiones y las figuras adoptan una actitud calmada de tipo clásico. De esta escuela destacamos la **catedral de Chartres**.

La primitiva iglesia románica ha sido sustituida por otra gótica, y de la obra original tan sólo queda el Pórtico Real, presidido por el Pantocrátor y el Tetramorfos con las figuras de los ancianos en las arquivoltas. En las jambas aparecen unas figuras muy estilizadas, adosadas en las columnas, cuyos pliegues caen rígidos y verticales, como estrías. De esta forma, logra un equilibrio entre la arquitectura y la decoración que se romperá con el gótico.

PRINCIPALES OBRAS DEL ROMÁNICO ESPAÑOL

| | |
|---|---|
| ARQUITECTURA | • San Clemente de Tahull (Lérida).<br>• San Martín de Frómista (Palencia).<br>• Catedral de Jaca (Huesca).<br>• Catedral de Santiago de Compostela (Coruña).<br>• Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos). |
| ESCULTURA | • Claustro de Santo Domingo de Silos.<br>• Portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela.<br>• Cámara Santa de la catedral de Oviedo.<br>• Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela. |
| PINTURA | • Pinturas de la iglesia de San Clemente de Tahull.<br>• Pinturas de la iglesia de San Baudelio de Berlanga (Museo del Prado).<br>• Panteón de San Isidro de León. |

## Escultura románica

A lo largo de la Edad Media, a medida que la plástica escultórica evoluciona de manera progresiva, surgen tendencias completamente distintas, cuyos objetivos expresivos y soluciones formales son opuestas. No obstante, el proceso es lento y la evolución es sólo perceptible a lo largo del tiempo. Además, vuelve a imponerse un elemento común a toda la escultura medieval: su contenido religioso, que si bien se trata bajo formas muy distintas en cada momento, conserva su primacía a lo largo de todos estos siglos.

En los primeros tiempos de la Alta Edad Media la escultura monumental es muy escasa y sólo se han conservado algunas muestras. En concreto, la decoración mural se contenta con el juego de luces y sombras producido por los propios elementos constructivos, como arquillos, lesenas, baquetones, etc. La escultura apenas existe, si bien empiezan ya a utilizarse, según parece, piezas en estuco pintadas, que constituirán el precedente inmediato de la escultura monumental. Por supuesto que existían pequeñas tallas, pero más cercanas al trabajo del orfebre que al del escultor.

Por lo tanto, será necesario esperar al avance de los dos grandes estilos internacionales de la Edad Media, el románico y el gótico, para encontrar los recursos económicos suficientes y el interés de los mayores promotores del arte de la época, para asistir al desarrollo de los grandes programas escultóricos. Entre ambos hay un abismo iconográfico y formal en el campo de la escultura, pero es el devenir del uno hasta el otro el que llena toda la evolución plástica del medioevo, que es a la vez el reflejo de toda la evolución social, cultural y religiosa de ese largo periodo.

La **escultura románica** encontrará sus referencias iconográficas y formales muy probablemente en el legado romano, más exactamente de época tardorromana y a través de los sarcófagos paleocristianos.

Sus peculiares características radican en una serie de premisas fundamentales:

- Sus recíprocas interrelaciones con la arquitectura.
- Su servil adaptación al marco arquitectónico.
- Su tendencia al *horror vacui* (horror al vacío).
- La importancia del elemento religioso como fundamento de sus contenidos temáticos y de su concepción plástica.

La primera y la segunda premisas son inseparables. La escultura románica es "esclava" de la arquitectura, por lo cual tuvo que adaptarse sumisamente a la forma de los capiteles, de las columnas, de las arquivoltas, de los canecillos, y, en general, de todo aquel espacio arquitectónico que va a ocupar.

Lógicamente, esta situación implica una serie de características formales que son propias de la escultura románica: el hieratismo, la rigidez, la ausencia de movimiento, etcétera.

A su vez, el fuerte contenido religioso, propio del arte románico, explica su gradación jerárquica y sus temas e iconografías. Ese mismo sentido religioso modela una expresión plástica en la que priva el sentido místico de la vida y el alejamiento de las realidades mundanas, lo que a su vez establece dos principios fundamentales en la escultura y pintura: su fuerte expresionismo y su antinaturalismo.

Por todo ello, el arte románico es un arte esencialmente espiritual, que debe interpretarse con los ojos del espíritu y no simplemente con el sentido de la vista. En consecuencia, es un arte intelectual, un arte que transmite contenidos ideográficos, un arte místico, que precisamente a través de su imaginería pretende trascender el mundo burdo de los sentidos. Un arte simbólico que para mayor facilidad de su lectura reduce sus representaciones a meros esquemas, convirtiéndose a veces en un arte poco menos que "abstracto".

De todas estas características surge la deformación intencionada de sus figuras, o la utilización exagerada de su bestiario, provocadoras siempre de un mayor efecto emocional. De ahí también el lógico desinterés por la representación del volumen real, de cánones de proporcionalidad, del equilibrio entre masa y peso, su desinterés por colorear las figuras con una intención

realista, sino por el contrario con una función expresiva impactante o simbólica, etcétera.

Por ello, la escultura en este momento es un complemento del templo. De ahí la importancia de los temas tratados y una localización espacial marcada por la jerarquización de los temas: los Pantocrátor o Cristo en Majestad y los Cuatro Tetramorfos, representación simbólica de los cuatro evangelistas, normalmente en los tímpanos; en una situación menos relevante otros temas como la Ascensión, los veinticuatro ancianos, el Juicio Final, etc. Es igualmente habitual y en ocasiones prioritario el tema del Crismón Trinitario, síntesis del misterio de la Santísima Trinidad, formado por las letras griegas I-X, iniciales de Iesus Xristos; o por las letras X (*ji*) – P (*ro*), que corresponden a las dos primeras letras de la palabra Cristo en griego.

También se decoran las arquivoltas, las jambas y los capiteles con temas diversos, que van desde el tratamiento con motivos vegetales o geométricos hasta temas historiados, al recurso muy habitual del bestiario, de imágenes de los apóstoles, de santos, etcétera.

Por último también debe tenerse en cuenta que no toda escultura de la época es de tipo monumental, sino que existe una escultura **exenta**, de pequeñas tallas en **madera**, e incluso obras de marfil u orfebrería que constituyeron un motivo principal del estilo románico.

## Escultura románica en España

Resulta misterioso el origen de la escultura románica en España, pues cuenta con obras desde el siglo XI. Las manifestaciones más antiguas, que se localizan en Cataluña, tienen una clara influencia mozárabe, como denota el uso del arco de herradura.

En el foco aragonés encontramos la portada de la catedral de Jaca, en cuyo tímpano aparece un crimen entre leones. El león representa a Cristo que vence al pecado y la muerte representados por el áspid y el basilisco (animal fabuloso). Los capiteles también recogen temas variados.

La obra capital de la escultura castellana son los capiteles y relieves del claustro de Santo Domingo de Silos (siglos XI-XII), en los cuales aparecen figuras de animales y monstruos afrontados al gusto oriental y entrelazos de tipo califal de aportación mudéjar.

Los pilares angulares se decoran con bellos relieves como *La Duda de Santo Tomás*, donde se utiliza el recurso de superponer las figuras para dar sensación de profundidad. En *La Crucifixión*, *La Ascensión* y el *Santo Entierro* se nota cierto horror al vacío y la adaptación al marco. En *La Anunciación* se manifiesta la transición al gótico, como muestra el plegado de los paños, el modelado de las figuras, las esbeltas proporciones y la sensación de naturalidad.

En San Isidoro de León los trabajos escultóricos pertenecen a épocas distintas. Los más antiguos y rudos, del siglo XI, son los capiteles del Panteón, con escenas del Antiguo Testamento. La portada del Cordero muestra el tema del *Agnus Dei* comprendido dentro de un círculo (símbolo de Dios) al que portan los ángeles. Le acompañan varias escenas, entre ellas, el Sacrificio de Isaac. La puerta del Perdón, más tardía, recoge escenas del Descenso, la Ascensión y las Marías ante el sepulcro. Su autor es el maestro Esteban que luego trabajará en Santiago. Franquean el tímpano las figuras de Pedro y Pablo.

La puerta de *Las Platerías de Santiago* es obra del maestro Esteban que trabajó también en Navarra, en San Isidoro de León y en San Saturnino de Tolosa. Su estilo se caracteriza por la intensidad de las miradas, gracias a la colocación de pasta en el iris y la abundancia de paños. El orden de distribución de las esculturas se vio afectado por un incendio, por lo que fue necesario realizar una serie de retoques.

El programa iconográfico alude al tema de la naturaleza humana y divina de Jesús. El tímpano recoge escenas del Nuevo Testamento. A la izquierda está la *Tentación de Cristo* y la escena

Panteón en la Basílica de San Isidoro de León.



Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela.

## ESCULTURA ROMÁNICA

| | |
|---|---|
| TEMAS | • Escenas bíblicas.<br>• Vidas de santos y representaciones de la Virgen.<br>• Animales fantásticos.<br>• Motivos vegetales y geométricos. |
| OBRAS PRINCIPALES | • Claustro de Santo Domingo de Silos.<br>• Portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela.<br>• Cámara Santa de la catedral de Oviedo.<br>• Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela. |


Pórtico de la Catedral de Oviedo.

de la adúltera con la cabeza de su amante. A la derecha el *Prendimiento*, la *Flagelación* y la *Coronación de Espinas*.

La diferente calidad de la obra nos habla de un amplio equipo de colaboradores que trabajaron junto con el maestro Esteban.

En el siglo XII se produce el relevo de España por Francia. El Rosellón catalán del maestro Cabestany realiza varias obras, como la portada de San Pedro de Roda, presidida por la Vocación de los Apóstoles, pero la obra más importante de la escultura catalana es la fachada del monasterio de Ripio, de mediados del siglo XII.

Distribuida en zonas horizontales, la escultura cubre todo el frente del muro en el que se abre la puerta. En la zona superior está el Salvador y los Ancianos del Apocalipsis, debajo de la cual se encuentran los tres frisos llenos de escenas del Antiguo Testamento. El conjunto se halla muy deteriorado.

La escultura navarro-aragonesa presenta varios maestros. Leodegario es el autor de la fachada de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra). Recoge el tema del juicio final y en la parte alta a los apóstoles debajo de arquerías. Este artista parece preocupado por producir la sensación de fuerza. Sus personajes son un tanto toscos, de rechonchas proporciones, con plegados de trazos caligráficos y las composiciones adoptadas perfectamente al marco. Su estilo está relacionado con los relieves de San Juan de la Peña.

En la segunda mitad del siglo XII empieza un periodo barroco caracterizado por el abultamiento de los ropajes, que revolotean sin ceñirse al cuerpo, la tendencia al movimiento, la humanización de los tipos, la expresión sincera, lo que prepara el advenimiento del naturalismo gótico.

Existen tres maestros de gran categoría que son los artífices de la transición al gótico y que trabajan casi simultáneamente a finales del siglo XII en Oviedo, Ávila y Santiago.

El maestro de la *Cámara Santa* de la Catedral de Oviedo presenta las figuras de los apóstoles, a modo de cariátides. La naturalidad de los ropajes y la animación de los rostros hablan de los nuevos tiempos. Por su parte, el maestro de San Vicente de Ávila, probablemente el maestro Fruchel, nos ha dejado los santos Vicente, Sabina y Cristela y la portada principal de la iglesia, donde el Salvador, desde el parteluz preside a los apóstoles, que adosados a las jambas se inclinan unos hacia otros en amena conversación.

La última gran figura es el maestro Mateo, que a finales del siglo XII realiza la única obra que puede disputar la supremacía a la Cámara Santa: el Pórtico de la Gloria de Santiago, que corresponde a las tres puertas que se abren a sendas naves.

Actualmente ha quedado como decoración interior al haberse construido la fachada barroca en el siglo XVII. Su composición recoge el tema del presente, pasado y futuro de la humanidad. En el tímpano central se encuentra la visión apocalíptica de San Juan con el Pantocrátor en la ciudad celestial con los Ancianos apoyados sobre profetas y apóstoles en las jambas. En el parteluz, sobre el árbol de Jessé (que acostado ve salir de su vientre un árbol que representa la genealogía de Jesús), se halla el apóstol Santiago en el acto de recibir a los, peregrinos, apóstoles y profetas adosados a las columnas de la portada conversan entre sí. Su carácter pregótico se nota en el fin del hieratismo, el modelado de los cuerpos y la sonrisa que anima sus rostros llenos de vida.

## Iconografía en la escultura románica

La iconografía estaba bajo el estricto control de los clérigos y monjes, que cuidaban de ver expresados, desde la entrada, en el edificio sagrado, la grandeza del lugar y la riqueza de la enseñanza doctrinal y moral que allí se daba: las imágenes, traduc-

ciones de temas bíblicos, hagiográficos o literarios, conducían así al pueblo iletrado, del orden del mundo al orden de Dios, de las realidades visibles a las verdaderas eternas, expresadas en las más bellas realizaciones con una majestad y un sentido excepcionales, reflejo de este tiempo de fe, de temor.

Los temas esculpidos eran de una variedad excepcional. Su repertorio, que abarcaba desde la flora al bestiario fabuloso heredado de Asia Menor, incluía escenas tomadas de las Escrituras, los Evangelios Apócrifos y de las leyendas de los santos así como temas que ilustraban textos más o menos teológicos de los Padres de la Iglesia, doctores y comentaristas ortodoxos.

El tipo más usual de Cristo románico es el crucificado hierático con cuatro clavos, faldellín o túnica y corona de rey (Majestad domini). La Virgen aparece siempre con el Niño en sus brazos, como mero trono de la divinidad (Theotocos bizantina). De manera general, en Francia más que en otros países, la escultura se localizó en los sitios donde mejor podía llenar su papel de acompañante de la arquitectura: **capiteles**, **dinteles**, **arquivoltas**, **tímpanos** y **arquerías ciegas**.

En el siglo XI se desembocó a tendencias barrocas, se aplicó en **contrafuertes**, **fuentes**, **fustes** de columnas e incluso en las ramificaciones de la bóveda. Salvo en Poitou, donde la escultura cubre toda la fachada como un retablo español, la decoración se concentra primordialmente en el **capitel** y la **portada**. En ninguna otra época el capitel ha jugado un papel tan importante. El escultor románico utiliza principalmente los capiteles historiados, que ilustraban los temas antes citados.

En estos capiteles todo se mezcla en un extraordinario desorden. Ningún capitel se repite, mientras que la interpretación de algunos plantea verdaderos enigmas.

Sin embargo, este campo estaba muy reducido a la fachada, que en su portada ofrecía una superficie más amplia. El **tímpano**, principalmente, proporcionaba una ocasión inédita, un elemento central, destinado a jugar en la nueva arquitectura el papel de frontón griego. Por otra parte, en los **flancos** o **jambas** de la portada las columnas iban a pasar a ser estatuas luego de un proceso de transformación sin precedente.

## Pintura románica

Las iglesias románicas, ya fueran grandes conjuntos catedralicios o sean iglesias abaciales o pequeñas ermitas y parroquias, configuran un espacio interior mágico, que colmarán todo el componente simbólico y espiritual del ser humano del medioevo. Debe además ilustrar a ese hombre de la época sobre el contenido esencial de las sagradas escrituras, de una forma clara, contundente, expresiva, para que sea la imagen el vehículo de transmisión intelectual y sustituya, de esta forma, a la palabra escrita, apenas accesible al vulgo.



Fresco en la iglesia de Saint Savin.

Por todo ello, la expresión plástica es esencial en esta época. Por lo que se refiere a los interiores de la iglesia, es la pintura la principal protagonista, pues une a su valor simbólico y narrativo el efectismo del color, cuyo efecto, recalcado además por el complemento de las luces breves e indirectas del interior del templo, contribuye decisivamente a recrear el ambiente de misticismo sobrenatural que envuelve al cristiano de la época.

En consecuencia, el arte, y más concretamente la pintura, en ningún caso pretenderá reproducir un entorno real, sino que, por el contrario, perseguirá la restitución de un entorno ajeno al mundo cotidiano, lleno de mensajes que acerquen al espectador a la divinidad, que lo lleven de "camino hacia Dios" y lo distancien por un tiempo del mundo real.

Por ello, en la pintura románica prevalecerá su valor expresivo, su valor narrativo y su valor simbólico, principalmente. Y en aras de conseguirlo se perfilan las figuras con gruesos trazos, y se aplican colores planos y llenos de vigor. Tanto, que del propio color surge una intensa luminosidad pictórica, que también tiene su efectismo porque de esta forma es una luz que proviene desde las figuras y no desde el exterior, lo que contribuye al simbolismo místico de concebir la luz del espíritu como una luz interior.

No hay movimiento real en las imágenes, que además están tocadas de un hálito divino que las hieratiza. Se desatiende cualquier vinculación realista con relaciones de proporcionalidad o recursos de perspectiva; se busca la grafía clara y descriptiva; se simplifican las imágenes en un esfuerzo magnífico de sintetización y se destacan los símbolos con efectos de color, expresivos o de desproporción. Incluso, con todo tipo de convencionalismos, tan propios de un arte ideográfico: recursos esquemáticos, economía de trazos, pliegues simétricos, idea de

## PINTURA ROMÁNICA

| | |
|---|---|
| CARACTERÍSTICAS | • Gran importancia del dibujo, que se marcaba con una línea gruesa.<br>• El color es intenso pero poco variado.<br>• No se usa la luz, lo que produce una sensación de intemporalidad.<br>• En los fondos se busca la abstracción, la sensación de irrealidad.<br>• El Pantocrátor o la Virgen ocupan siempre un lugar preferente en la composición. |
| TEMAS | • Pantocrátor. Representación de Cristo triunfante, sentado, con los evangelios en la mano izquierda y la derecha en actitud de dar la bendición.<br>• Crucifixión.<br>• Tetramorfos. Conjunto de los símbolos de los cuatro evangelistas:<br>- Hombre San Mateo.<br>- Buey San Lucas.<br>- León San Marcos.<br>- Águila San Juan.<br>• Escenas de mártires.<br>• Juicio Final.<br>• Ángeles que muestran signos de la Pasión del Señor. |
| OBRAS PRINCIPALES | • Pintura de la iglesia de San Clemente de Tahull.<br>• Pinturas de la iglesia de San Baudelio de Berlanga (Museo del Prado).<br>• El Panteón de San Isidoro de León. |

profundidad transmitida por medio de la superposición de cabezas, sensación de movimiento a través de la repetición paralela de los gestos de varias figuras, etcétera.

Nada debe confundir su lectura y por ello las composiciones son simples y regulares, con predominio de las simétricas, y por eso mismo también se tiene un especial cuidado en localizar los temas con una estricta jerarquización espacial: en el ábside central, Pantocrátor o la Virgen; en los muros laterales, narraciones del Antiguo y del Nuevo Testamento, cuya lectura debe hacerse habitualmente de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. De ahí que al templo románico se le considere con razón una auténtica Biblia en imágenes.

En cuanto a sus técnicas se utiliza predominantemente el fresco; sólo ocasionalmente el temple, y a veces también a la greca, que es una variante del fresco, consistente en la utilización de capas de agua y cal, a las que se añade un componente graso que conserva la humedad y permite pintar con más facilidad.

Los soportes pictóricos son las propias paredes del edificio y en ocasiones la pintura en tabla, sobre todo en los antipendios de altar.

## Pintura mural

La pintura mural tiene un carácter **ornamental**, lo mismo que la escultura, y, como ésta, se halla en función de la arquitectura; respeta la uniformidad de los muros, por lo que nunca crea espacios detrás de sus personajes, que se destacan sobre un fondo uniformemente claro u oscuro, o bien sobre bandas de colores diferentes, que hacen contrastar los colores de sus vestidos. Las figuras se fijan sobre estos fondos sin preocuparse de la perspectiva ni del paisaje u otra decoración. Pero si existe el paisaje o la decoración, tienen un carácter simbólico: una casa representa una ciudad y un árbol, el bosque. Esquematiza la realidad. La imagen sugiere más que describe, no es una reproducción realista.

El fresco románico, lo mismo que la escultura, obedece a un geometrismo constante que le hace inscribir sus figuras en círculos, triángulos y trapecios.

## Pintura románica en España

La pintura románica se dio por toda Europa, pero dadas las razones de espacio nos dedicaremos sólo a España. Las obras más importantes se enmarcan del siglo XII y corresponden a iglesias humildes, ya que las más ricas sustituyeron sus frescos por otros más modernos.

En Cataluña se localiza la mayor parte de las obras románicas, las cuales se incluyen dentro de la corriente italobizantina.

Importantes son los frescos de San Clemente de Tahull, sin duda, la obra más puramente bizantina del estilo románico en España. Su *Pantocrátor* con el libro en la mano con el lema "Yo soy la luz del mundo", irradia solemnidad. Debajo se encuentran cuatro Apostóles y la Virgen, prodigiosa obra de estilización.

Más bizantino resulta el estilo del Maestro de Pedret, al cual corresponde el ábside de *Santa María de Esterri d'Aneu*. En el cuarto de esfera se representa a la Virgen mientras recibe el homenaje de los Reyes Magos. En el sector cilíndrico se destacan dos serafines con sus alas llenas de ojos vigilantes, mientras que en la parte inferior aparecen ruedas de fuego purificadas. También pintó San Pedro de Burgal.

La influencia francesa se observa en la iglesia de San Esteban de Poliña, donde aparece Jesús ante Pilatos.

Como frontales podemos mencionar el de la catedral de Seu de Urgel y el de Aviá.

La paternidad de la escuela castellana se le atribuye a artistas extranjeros, como es el caso de los maestros de Maderuelo y de San Isidoro de León.

El primero formado en Santa María de Tahull, es el autor de los frescos de la iglesia segoviana de Santa Cruz de Baderuelo. En la bóveda se hallaba el Pantocrátor y en las paredes espléndidos serafines, mientras que en el resto se presentan escenas del Antiguo Testamento.

Los frescos de la iglesia mozárabe de San Baudelio de Berlanga (Soria) se distinguen por la abundancia de figuras y la variedad temática.

Se destacan cacerías y diversos animales, entre ellos osos, camellos y elefantes. Sin embargo, en todo el conjunto castellano sobresale el Panteón Real de San Isidoro de León (de la primera mitad del siglo XII).

Sin paralelismos con otras zonas, es admirable la habilidad del pintor para disponer las figuras en espacios irregulares y en bóvedas de pequeño tamaño que obligan a distorsionar las escenas para adaptarlas al marco. El Pantocrátor figura en el centro y los evangelistas poseen cuerpo humano y cabeza de animal.

Dos cabras se alzan sobre un arbusto en composición afrontada al gusto oriental. La mayor espontaneidad, la independencia de los personajes y de sus movimientos, el mayor desarrollo del paisaje, etc., la diferencian de San Clemente de Tahull.

## PANTOCRÁTOR DE SAN CLEMENTE DE TAHULL







**Pintura, ca. 1123.**
Originalmente en la pequeña iglesia de San Clemente de Tahull, hoy trasladado al Museo de Arte de Cataluña.

Es una de las pinturas románicas más conocidas del arte español. Todas las características generales de la plástica románica se manifiestan aquí, con el objeto principal de plasmar una imagen de la divinidad igualmente propia de la época, de actitud autoritaria y furiosa.

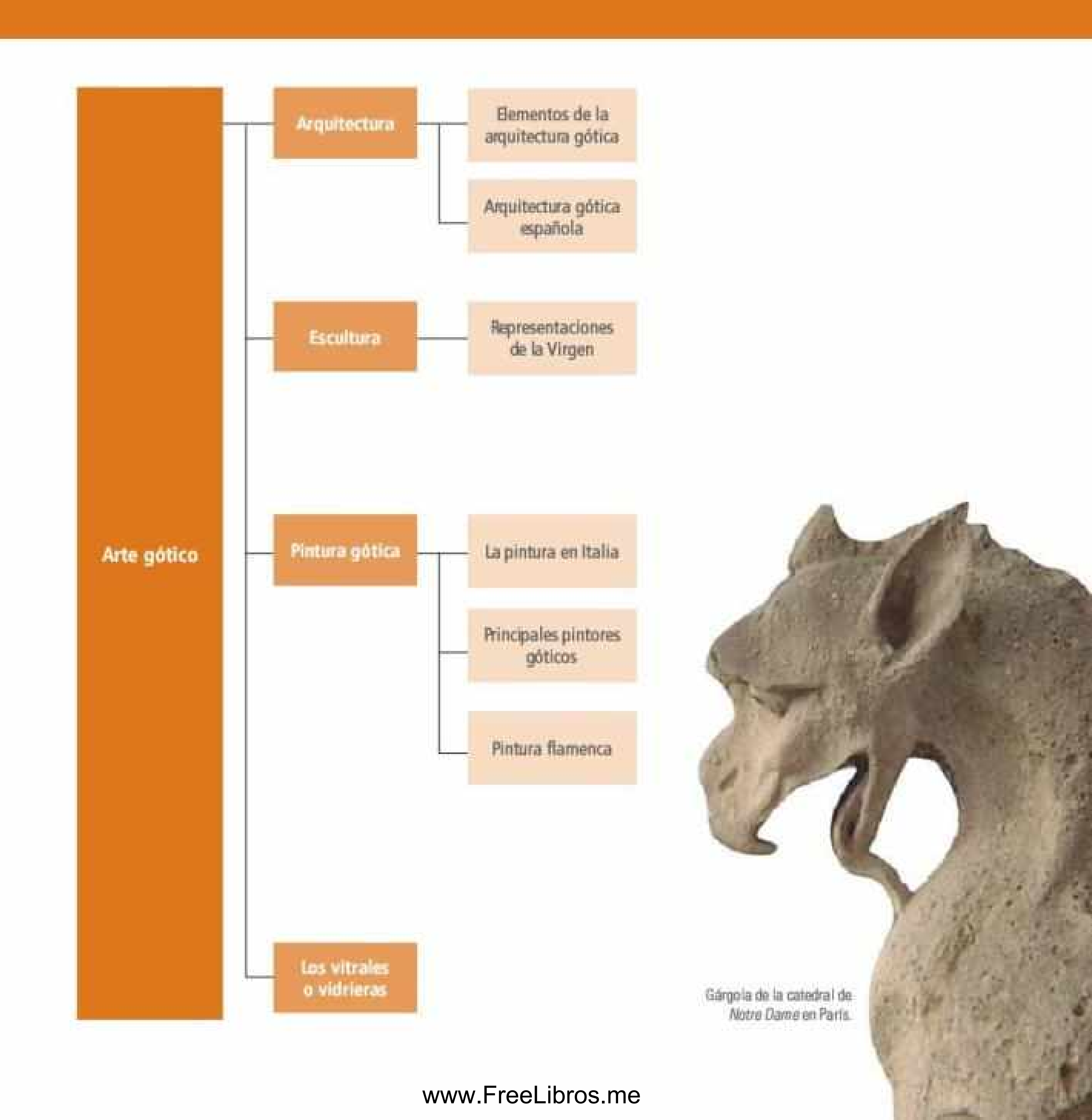
Cristo aparece como juez, enmarcado en una mandorla donde se inscriben las letras A y W, símbolos del principio y fin de todas las cosas. La actitud del Pantocrátor es la habitual, en didascálico, esto es, tiene en una mano el libro sagrado con la inscripción *Ego sum lux mundi* mientras bendice con la otra. A su alrededor aparecen los cuatro Tetramorfos cuyos símbolos son sostenidos por ángeles. Completan el espacio un serafín y un querubín. Ya en la parte inferior se representan una Virgen y cinco apóstoles. Todo ello deja patente la jerarquización temática que preside la composición de este ábside. Desde el punto de vista estético, se trata de impresionar al espectador con la fuerza y el poder de la divinidad. Por ello, la obra es un perfecto ejemplo de expresionismo pictórico medieval. En este sentido, en primer lugar se destaca el tratamiento cromático, con el dominio en el entorno de Cristo de un azul pleno y luminoso que rompe la unidad cromática (predominantemente cálida). Sin embargo, son los rasgos del rostro y el tratamiento de los pliegues los que rubrican la fuerza expresiva de este tremebundo Pantocrátor. Los ojos son dos severos círculos negros. La nariz, dos líneas paralelas que dividen el rostro y se prolongan en unas cejas altas y abiertas que agrandan el gesto de la cara; la banda y el pelo, un alarde de simetría compasiva y de esquematismo lineal; los pliegues del vestido, una suerte de trazos paralelos que marcan el ritmo de líneas gruesas y contrastadas; los pies, en "V".

Todo ello reduce la imagen de una concepción geométrica de la figura, con lo que se consigue una abstracción de la realidad, representación perfecta de una divinidad sobrenatural que "no es de este mundo".

La fuerza expresiva, la rotundidad de sus trazos y el impacto del color resumen perfectamente todo el vigor y la calidad de la pintura románica.

# CAPÍTULO 17

## El arte gótico




Gárgola de la catedral de *Notre Dame* en París.

**El gótico representa la expresión más lograda de la evolución cultural, política y económica de Europa durante parte de la Edad Media. El mundo que rodea al hombre se hace más inteligible y explicable, gracias al método racional, lo que se materializa en la creación de universidades. Además de catedrales, se construyen palacios y ayuntamientos (edificios civiles), por lo que se considera el símbolo del resurgimiento burgués de la época.**




## El arte gótico

Giorgio Vasari, discípulo de Miguel Ángel, fue quien usó por primera vez el término gótico, por considerar que el origen de este arte era alemán, inventado por los godos. Esta idea fue superada en el siglo XIX, época en que pasó a denominarse estilo ojival.

En cualquier caso, no fue el resultado de una creación intelectual o mística, sino un proceso de revolución técnica producido en el seno de las escuelas románicas y difundido por monjes del Cister.

El gótico se extiende cronológicamente desde finales del siglo XII, hasta que se ve desplazado, según los países, por las modas del Renacimiento. Constituye la expresión más lograda de la evolución cultural, política y económica de Europa del momento. Adquirió una gran difusión geográfica, hacia Oriente, gracias a los cruzados y, ya en sus últimos momentos, hacia Occidente, al otro lado del Atlántico, gracias a los españoles.

La continuidad de fondo cristiano formó parte de la espiritualidad del románico y del gótico, y la concepción del mundo, del hombre y de sus relaciones se modificó a lo largo de la Edad Media; así, durante mucho tiempo, ésta estuvo dominada por el pensamiento de San Agustín, que logró la síntesis del neoplatonismo y el cristianismo. Su doctrina encontró su expresión en el arte románico, cuyas ideas fundamentales coinciden con las orientales manifestadas en el arte bizantino, como muestra el desprecio por las apariencias materiales y la exactitud, con lo que el arte se limitó simplemente a representar las imágenes, legibles para todos, incluso por los incultos, pero cuyo alcance simbólico, así como su arbitraria estilización, debía dirigir al espíritu hacia la evocación de Dios. Las imágenes eran admitidas sólo en cuanto nos conducen a las ideas, de las cuales eran sus signos. Pero durante el siglo XII se van a imponer los nuevos conceptos de San Bernardo que preparan la transición al gótico.

La orden del Cluny, estrechamente relacionada con la génesis del románico, iba a ser suplantada por la del Cister. Si bien en principio San Bernardo no se aparta del profundo desprecio del mundo físico, éste proscribe las formas consagradas por el románico: bellezas deformes, rarezas estéticas, etcétera. Propugna el retorno a la sencillez y el amor a Dios y a la Virgen y con ello prepara el renacimiento de la sensibilidad y la visión, que se hace más directa.

Con San Francisco de Asís, en el siglo XIII, la realidad se convierte en el símbolo del amor divino y a través de ella sentimos su presencia. El cambio de sensibilidad hacia las cosas prepara un cambio intelectual que nos llevará de las ideas generales neoplatónicas a las concretas aristotélicas. Esta nueva situación representa el triunfo de Aristóteles sobre Platón. En adelante, la sensación lograba la primacía y consideraba que de ella derivaran las ideas y la imaginación. Por tanto, sobre ella y la experiencia hay que fundar el conocimiento físico.

Las transformaciones en el campo de las ideas filosóficas invaden finalmente el arte, explicando así el paso de la abstracción románica al realismo gótico. El mundo que nos rodea se hacía ahora inteligible y explicable gracias al método racional. Antes, la realidad visible era mediata; es decir, un término medio entre el hombre y la realidad verdadera, desconocida por los sentidos y penosamente discernible por el espíritu y ésta es Dios.

## Información relevante

El arte gótico fue influido por factores como:

- Su íntima conexión con el desarrollo de las ciudades. Es el símbolo del resurgir burgués de la época.
- El crecimiento del poder real.
- La creación de una cultura secularizada tendiente a liberarse de la tutela de la Iglesia y que se materializa en la creación de las universidades.
- La aparición de nuevas fuentes de riqueza basadas en el conocimiento científico, la industria y el comercio.
- El esfuerzo económico de todos hizo posible la construcción de las catedrales, un símbolo fundamental de la ciudad que las alberga.
- Por primera vez en la Edad Media, además de catedrales, se construyen edificios civiles, como palacios, ayuntamientos y lonjas comerciales.
- España experimentó un arraigo del gótico, lo que tuvo relación directa con la penetración tardía del Renacimiento.

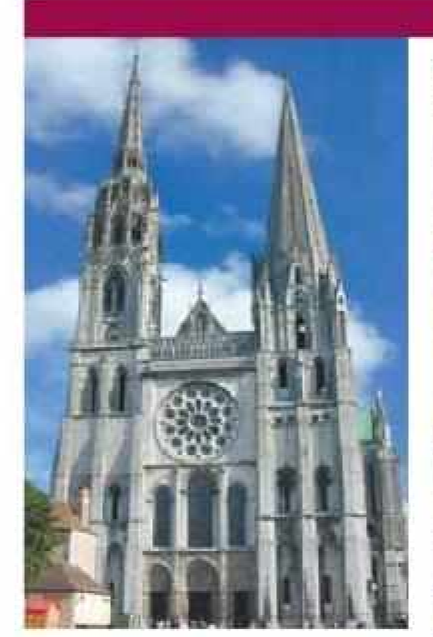
Para el hombre y el artista románico el Universo se presenta como perfectamente lógico y penetrable, siempre que se sepa que su verdad no es producto de la experiencia, sino de la Revelación, la cual nos permite descifrar la naturaleza y el arte recoge ese pensamiento con imágenes abstractas y simétricas que son el reflejo abstracto de Dios que rige su orden secreto. Por el contrario, para el hombre gótico la realidad toma cuerpo permitiendo que el realismo se inscriba en el interior de un conjunto que sigue dominado por Dios, centro de perspectiva hacia el que todo converge. Pero si bien la realidad no es más que el camino que conduce a Dios, el hombre terminará por explicarla por sí misma, sin necesidad de recurrir a Dios, volviendo así al racionalismo.

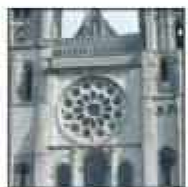
## Arquitectura

Hasta el siglo XI las ciudades llevan una vida muy precaria, pero con el desarrollo económico se produce la revitalización de unas y la planificación de otras nuevas lo que pone de moda los problemas del urbanismo. Las ciudades se encontraban rodeadas de murallas para defenderse de la agresiones exteriores y proteger su espacio económico; sin embargo, en todos los casos se da una zona central o preferentemente formada por una plaza que recuerda el ayuntamiento y la lonja, símbolos de los poderes religiosos, políticos y económicos de la ciudad.

De todos estos edificios, el más representativo es la catedral, como lo fue el monasterio en el periodo románico. A su construcción se dedicaron enormes cantidades de dinero durante siglos; era una forma de agradecer los favores divinos. Debido a la permanencia de la religiosidad románica, las nuevas catedrales continúan teniendo el mismo valor simbólico como representación de la Jerusalén celeste que ahora se concibe de materiales preciosos que deslumbran al observador y le transportan a una nueva dimensión.

### CATEDRAL DE CHARTRES







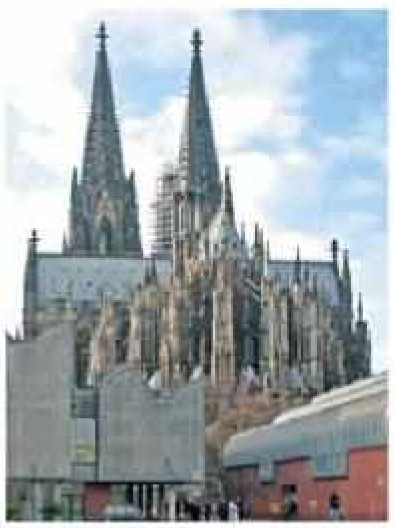


**Fecha de construcción: 1194-1260. Gótico lineal.**
Chartres, Francia.

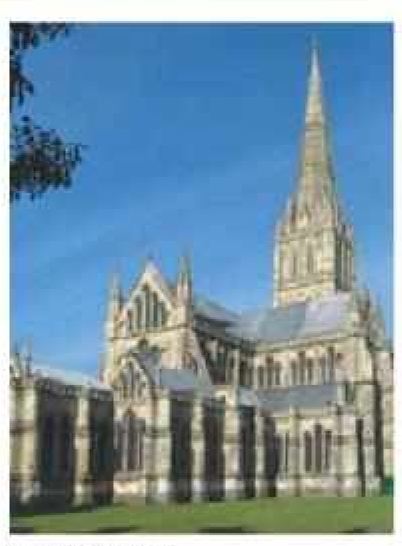
La catedral de Chartres es un ejemplo de la arquitectura del gótico lineal. Su construcción se inició en 1194, debido al incendio que sufrió el edificio románico precedente, y se consagró en 1260 con la presencia del rey de Francia, Luis IX. Tiene planta de cruz latina con tres naves desde la entrada hasta el transepto y, posteriormente, cuenta con cinco naves. El crucero resulta poco pronunciado y el ábside tiene doble girola y cinco absidiolos. La techumbre se realizó a partir de bóvedas de crucería con nervaduras que descansan sobre pilares. También se usan los arcos ojivales, los arbotantes y los contrafuertes. Gracias a este sistema los muros de la catedral son delgados y tienen grandes ventanales decorados con tracerías. El significado de la catedral gótica se fundamenta en la nueva relación entre el hombre y Dios, entre lo profano y lo divino. Dicha relación se establece a partir de la especulación metafísica y el estudio matemático que emprenden los teólogos de la época que hacen de la luz y la verticalidad metáforas de lo divino.



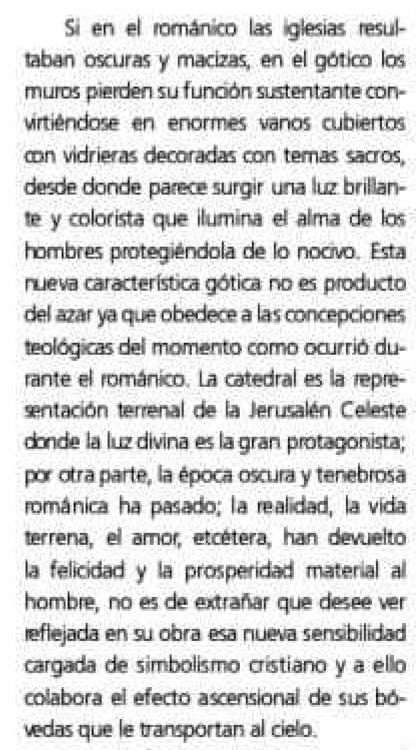

Catedral de Siena.



Catedral de Colonia.



Catedral de Salisbury.



Si en el románico las iglesias resultaban oscuras y macizas, en el gótico los muros pierden su función sustentante convirtiéndose en enormes vanos cubiertos con vidrieras decoradas con temas sacros, desde donde parece surgir una luz brillante y colorista que ilumina el alma de los hombres protegiéndola de lo nocivo. Esta nueva característica gótica no es producto del azar ya que obedece a las concepciones teológicas del momento como ocurrió durante el románico. La catedral es la representación terrenal de la Jerusalén Celeste donde la luz divina es la gran protagonista; por otra parte, la época oscura y tenebrosa románica ha pasado; la realidad, la vida terrena, el amor, etcétera, han devuelto la felicidad y la prosperidad material al hombre, no es de extrañar que desee ver reflejada en su obra esa nueva sensibilidad cargada de simbolismo cristiano y a ello colabora el efecto ascensional de sus bóvedas que le transportan al cielo.

**Francia** fue la cuna del gótico y es el país con más obras de este estilo.

Destacan los edificios de gran altura como la catedral de **Notre Dame**, en París, y las catedrales de **Chartres**, **Reims** y **Amiens**.

En **Italia** es perceptible el peso de la tradición del mundo clásico. Este estilo tuvo mayor trascendencia y duración que en otros países europeos. Sus edificios tienden a la horizontalidad. Entre las obras más destacadas figuran la catedral de Siena y la de Florencia.

La arquitectura **alemana** del periodo se vio muy influida por el gótico francés; sus edificios más importantes se construyeron en el siglo XIII. Entre las principales obras se pueden contar la catedral de Colonia y la de Estrasburgo (hoy en territorio francés).

En **Inglaterra**, la arquitectura produjo bóvedas muy decoradas y empleó la bóveda de abanico. Las catedrales de **Salisbury**, **Gloucester** y la Iglesia de **Westminster**.

## Elementos de la arquitectura gótica

La solución de los problemas técnicos que la nueva realidad exige con construcciones de enormes proporciones que den cabida a los habitantes de la ciudad y de altura considerable, no podía aportarla el arte románico; se requería de un sistema constructivo nuevo, que llamamos gótico por su carácter dinámico propio del arte nórdico; es una creación modificada de la Isla de Francia, basada en el equilibrio de las tensiones del edificio que permite aligerar las masas de los muros. Los tres elementos básicos son: el arco apuntalado y ojival, la bóveda de crucerías de ojivas, y los soportes como pilares, arbotantes y contrafuertes.

### El arco apuntado y ojival

Aunque fue utilizado anteriormente por árabes y arquitectos románicos, es el elemento más característico del gótico. Se dieron diversos tipos; de ellos, el más interesante es el primero, que está formado por dos segmentos de círculo apoyados por la parte superior logrando una mayor estabilidad, verticalidad y reducción de las presiones.

### Bóveda de crucerías de ojivas

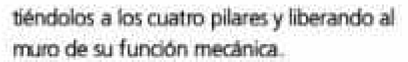
El cruce en diagonal de dos arcos ojivales configura una bóveda mucho más ligera, equilibrada, sólida y práctica que la de arista románica, llamada de crucería. Los antecedentes los encontramos en la catedral románica de Dirham y en las bóvedas califas cordobesas. Está formada por los arcos apuntados que se cruzan en diagonal (nervaduras, ramificaciones o nervios), los arcos fajones y los formeros, más los implementos que recubren la bóveda, construidos con materiales livianos. Estos arcos reciben los empujes de la bóveda transmi-




Iglesia de Westminster.


Catedral de Gloucester.


Interior de la catedral de Gloucester.


tiéndolos a los cuatro pilares y liberando al muro de su función mecánica.

La bóveda queda dividida en dos elementos: los arcos y los plementos o paños que cierran.

La bóveda de crucería se adopta a las plantas más complicadas, pues sólo se trata de trazar nervios entre los puntos de apoyo. La multiplicación de los nervios dará paso a varios tipos de bóvedas: sexpartita, la estrellada, la de abanico inglesa y la reticular alemana.

## Los soportes: pilares, arbotantes y contrafuertes

### Los pilares

Se encargan de transmitir al suelo el peso de la bóveda. Están formados por un cuerpo central que recibe las columnas adosadas provenientes de los nervios de la bóveda. Su estructura se irá complicando al compás de la bóveda dando lugar al baquetón, que refuerza el efecto ascendente del edificio con sus finas molduras. Su multiplicación afectará al capitel que se convertirá en una cinta de decoración vegetal.

### Arbotantes y contrafuertes

Contrarrestan los empujes laterales de la bóveda; el gótico emplea en el exterior un sistema que combina un elemento ya usado, el contrafuerte o estribo, con otro nuevo, el arbotante o botarel, lo que da al edificio un aspecto complejo. Los empujes de la bóveda son transmitidos al exterior por un arco o arbotante que une su arranque con un contrafuerte. Este sistema permite dar una mayor estabilidad y altura a la obra; además, se encarga de eliminar el agua de lluvia a través de las gárgolas. Los estribos equilibran los empujes de los arbotantes. Son unos pilares decrecientes coronados por unos pináculos en forma de pirámide, que al tiempo que lo decoran, aumentan su estabilidad.

## La fachada, las puertas y las ventanas

La fachada o portal, enmarcada por dos torres, dispone en la parte inferior de varias puertas y en la superior de un rosetón y, en algunos casos, de una galería que corresponde interiormente con la tribuna. Las puertas son abocinadas como en el románico, pero ahora utilizan el arco apuntado y el tímpano se divide en varias franjas horizontales que se decoran con relieves. En las arquivoltas, las esculturas se disponen en el sentido de la curva y con frecuencia están protegidas por doseletes o chambranas. La forma apuntada de la portada suele completarse con el gablete o moldura triangular que le sirve de coronamiento. En los estilizados arcos apuntados de las ventanas con tracerías caladas, sostenidas por delgadas columnas a modo de parteluz, que sirve de armazón de las vidrieras policromas decoradas con temas de las Sagradas Escrituras, parece generarse una luz mística que ilumina el alma de los hombres.

## Las torres

Estaban formadas por varios cuerpos; el inferior suele ser de un cubo macizo, mientras que el superior dispone de enormes vanos que aligeran su peso. El remate puede ser plano, en terraza o en forma apiramidada o chapitel, con superficie lisa o con una rica decoración de tracería calada.

Con este sistema constructivo, la horizontalidad románica cede a la verticalidad gótica alcanzada gracias a los arcos ojivales y las líneas ascendentes de los pilares, al tiempo que lograba una nueva sensación espacial al comunicar la nave central y las laterales con enormes arcos formeros. En el exterior, la proliferación de arbotantes y pináculos, las torres acabadas en flechas, las agujas, etcétera,

coadyuvan al mismo fin. También cambia la relación con el entorno. Mientras que la catedral románica aparece encerrada en sí misma, la gótica presenta una mayor interrelación. Los contrafuertes, al destacar la superficie del muro, crean una unión con el espacio exterior. El edificio se prolonga por pináculos y flechas y las ventanas establecen una comunicación entre el interior y el exterior, sin producir idea de separación.

### Estructura de la catedral gótica: planta y alzado

La planta gótica presenta también novedades: el crucero, aunque continúa manifestándose en la planta, se va desplazando hacia el centro de la iglesia y a sus extremos se abren impresionantes puertas que recuerdan la principal.

La costumbre de los gremios de erigir un altar a su santo patrón determinó la proliferación de capillas cuadradas que se situaban entre los contrafuertes de las naves laterales, así como en la girola; innovadora es también la planta de "salón" con una estructura alargada sin salientes y una cabecera curva formada por girola.

Los empujes por la bóveda gótica se descomponen en cargas verticales que descansan en pilares y laterales que son llevados por los arbotantes a los contrafuertes. Con este sistema se permite liberar a los edificios góticos de sus pesados muros y otorgarles una mayor iluminación y un efecto ascensional.

## Arquitectura gótica española

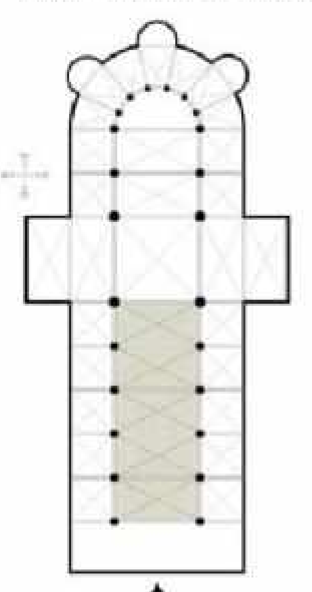
El gótico llegó a España a través de Francia. La propaganda cisterciense hace que los edificios románicos se cubran con bóvedas con ojivas como muestra el monasterio de Poblet (siglo XII), la catedral de Ávila y el monasterio de las Huelgas. En el siglo XIII se construyeron las manifestaciones más puras del gótico que siguen los prototipos franceses traídos por peregrinos, pero introduciendo novedades como la proliferación de capillas en las naves laterales, la ubicación del coro en el centro de la nave mayor y la separación de espacios por medio de enormes rejas, que reducen la capacidad interna del edificio. Estas impresionantes catedrales nos hablan de la fortaleza y crecimiento de la población española, del predominio de la ciudad sobre el mundo rural y del enorme poder económico ganadero de sus cabildos.

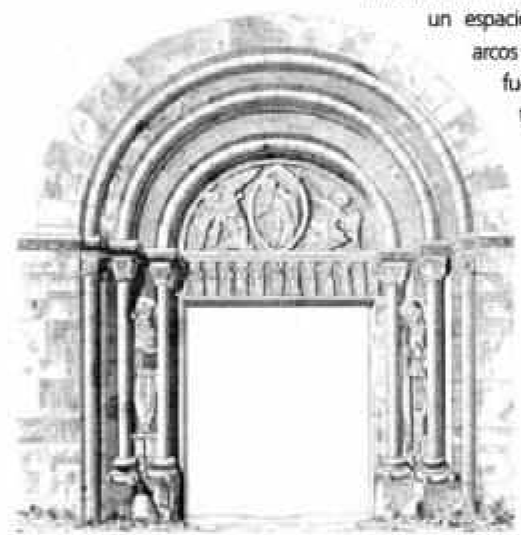
El obispo Mauricio, impresionado por las obras francesas, quiso imitarlas en su catedral de Burgos. Dispone de planta de cruz latina de tres naves, girola con cinco capillas y crucero muy enmarcado cubierto por rico cimborrio (punto donde se cruzan la nave principal y el crucero). Sobre las naves laterales se sitúa un triforio abierto a la central por medio de balcones. Al estilo de Reims, cuenta con tres fachadas, siendo las del crucero las más interesantes: la del Sarmental y de la Coronería.

El gran impulsor de la catedral de Toledo fue el arzobispo Ximénez de Rada. Dirigida por los maestros Martín y Pedro Pérez, la obra representa una estructura que recuerda a la de París con cinco naves a diferente altura, doble girola formada por tramos cuadrados y triangulares y crucero poco marcado.

Para la construcción de la catedral de León, los maestros Enrique y Juan Pérez parecen inspirarse en la planta de Reims, en la fachada de Chartres y en el sistema de bóvedas de Amiens. La reducción del muro ha permitido dotarla de espléndidos ventanales con vidrieras de gran originalidad.

La necesidad de dotar a Valencia de templos para el culto cristiano fomenta la aparición de iglesias formadas por un espacio rectangular cubierto en madera sobre arcos fajones que llegan al suelo. El siglo XIV fue la época dorada de la arquitectura catalana. Se caracteriza por sus edificios


Planta de catedral gótica.


Portal de catedral gótica.


Bóveda de catedral gótica.

austeros de una sola nave, con capillas en los contrafuertes y el predominio del muro sobre el vano de clara influencia del Midi francés. Sirve de ejemplo la iglesia de Santa María del Mar con su planta de salón de tres naves de igual altura. La central, separada de las laterales por pilares octagonales con capiteles muy sencillos, carece de crucero, aunque conserva el deambulatorio.

Si en el interior se logra el efecto ascensional, en el exterior domina el horizontal, debido a la falta de agujas y arbotantes que han sido constituidos por los contrafuertes. La catedral de Barcelona, con tres naves a la misma altura, presenta dos torres en el crucero y una a los pies simbolizando los clavos de Jesús. La catedral de Gerona, concebida con tres naves, se cambió a una sola, resultando ser la más ancha del gótico.

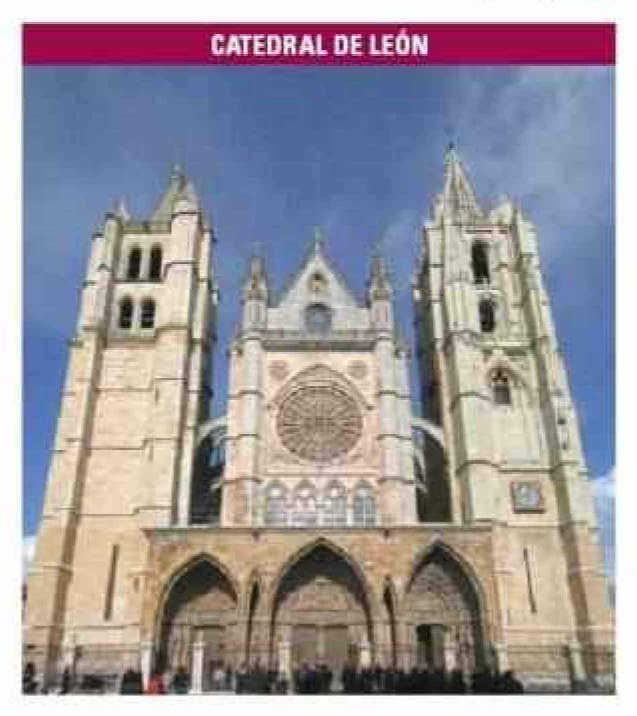
El gótico catalán se extendió por las zonas conquistadas. En Valencia, San Agustín y los Santos Juanes muestran el tipo de iglesia de nave única con capillas entre los contrafuertes; pero la obra cumbre es la catedral que conserva de esta época la Puerta de los Apóstoles y el Miguelete más importantes: la de Palma de Mallorca, en cuyo interior el espacio se dilata por la gran altura de las naves y la delgadez de sus pilares, en claro contraste con la robustez y sobriedad exterior.

En el siglo xv la actividad constructora fue muy intensa. La arquitectura que se mantenía clara en forma y parca en decoración, cambia con los Reyes Católicos hacia postulados barrocos. A la primera mitad pertenecen las catedrales de Pamplona, Murcia y Oviedo, donde se muestra el estilo flamígero. El estado ruinoso de la Catedral de Sevilla decide derribarla y levantar un enorme edificio de cinco naves. Sólo se conservó la Giralda del edificio anterior.

El estilo flamígero unido al mudéjar crean un estilo muy original durante el reinado de los Reyes Católicos conocido bajo dicha denominación. Es un estilo ornamental con temas heráldicos, yugo y flechas, salvajes, cordones, rosetas, conchas y puntas de diamante. Sus principales focos fueron Burgos, Valladolid y Toledo. En la primera, Juan de Colonia levanta en su catedral sus dos hermosas agujas caladas al estilo alemán. Su hijo Simón proyectó la capilla funeraria del Condestable en la misma catedral, cubierta con una hermosa bóveda calada. Además, ejecutó en Valladolid el Colegio de San Gregorio y el de San Pablo con rasgos que preludian el plateresco.

En Toledo, los pináculos de la torre de su catedral y la Puerta de los Leones se deben a Hanequín de Bruselas, pero es su discípulo Juan Guas la figura más importante y el artista que mejor ha sabido combinar los elementos nórdicos del gótico final con los españoles de sabor mudéjar, como demuestra San Juan de los Reyes de Toledo, destinada al sepulcro de los reyes. Consta de una sola nave con capillas entre los contrafuertes y hermoso cimborrio. La decoración está formada por mocárabes mudéjares, iniciales coronadas de los reyes, motivos heráldicos, águilas, etcétera.

## CATEDRAL DE LEÓN







**Construcción dirigida por el maestro Enrique.**
Su construcción comenzó hacia 1255.

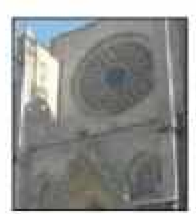
Fueron sus principales promotores el obispo de la diócesis de León y el rey Alfonso X el Sabio; la obra fue dirigida por el maestro Enrique, el mismo que había trabajado en Burgos. La planta de esta catedral recuerda, sobre todo en la concepción de la cabecera hipertrofiada, a la de Reims. Presenta tres naves, crucero destacado en planta y girola.

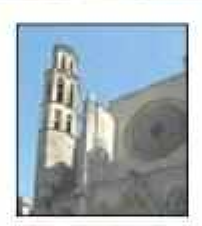
En el alzado, por el contrario, la vinculación parece más próxima a la catedral de Amiens, sobre todo porque cuenta ya con un triforio abierto, que se convierte así en otra entrada de luz. León, además, es la catedral española de mayor luminosidad y que mejor ha conservado sus vidrieras.

Al exterior, la portada occidental es la menos armoniosa de las tres grandes catedrales castellanas (Burgos, León, Toledo), debido probablemente a la disposición exenta de las torres, quedando el cuerpo central empotrado entre ellas, lo que le resta esbeltez a todo el conjunto.

## CATEDRAL DE SANTA MARÍA DEL MAR









**Construcción dirigida por el maestro Berenguer de Montagud.**
Siglo XIV

Es de un estilo denominado gótico levantino o gótico catalán. Es de una arquitectura caracterizada por su sobriedad y racionalidad constructiva, de predominio del muro y escasos ventanales, por lo que se atrofian los elementos aéreos, como los arbotantes. Otra novedad es la disposición en muchos de éstos de las denominadas plantas de salón (llamadas también *hallenkirchen* por ser de tradición alemana) es decir, iglesias de tres naves de la misma altura. Es un hermoso ejemplo de esta tendencia arquitectónica. Se construyó en el centro del barrio marítimo barcelonés bajo la dirección del maestro catalán Berenguer de Montagud. Destaca, sin duda, por su armonía y la esbeltez de todo su sistema de soportes. Presenta, como es preceptivo en este tipo de construcciones, planta de salón, de tres naves, sin crucero, con capillas abiertas entre contrafuertes y girola. El alzado destaca la sobriedad y elegancia de los grandes pilares octagonales que separan las naves y que son los que otorgan toda la monumentalidad y elegancia a la concepción interior de este edificio. Además, los tramos son cuadrados, lo que permite separar ampliamente los pilares entre sí, contribuyendo a aumentar la sensación de amplitud y armonía.

Las cubiertas son igualmente atrevidas a base de crucerías muy voladas y de gran tamaño en cada tramo. En la girola las cubiertas se componen de tramos abovedados trapezoidales, por tener doble número de lados al interior que al exterior.

En cuanto al exterior, destacan las dos torres que flanquean la fachada, ambas octogonales y que recogen la tradición de las torres prismáticas de los monasterios cistercienses y también de la torre de La Seu Vella de Lérida.

| Arquitectura gótica | |
|---|---|
| Elementos básicos | • La bóveda de crucería • El arbotante • El arco apuntado |
| Materiales | El material fundamental es la piedra. En ocasiones, las necesidades obligaron a utilizar aparejo irregular o pobre. |
| Elementos constructivos | • Bóveda de crucería. Está formada por arcos apuntados u ojivales que cruzan en diagonal, creando un armazón que se rellena con paños.<br>• Arbotante. Es un elemento exterior en forma de arco que recoge la presión en el arranque de la bóveda.<br>• Contrafuerte. Estribo aplicado al muro de la nave; su remate recibe el nombre de pináculo.<br>• Pilares. Los pilares y las columnas adosadas complican su planta al llegarles las ramificaciones secundarias de la bóveda.<br>• Vidrieras. Como los muros son casi innecesarios, pueden ser sustituidos por grandes ventanales decorados con cristales emplomados.<br>• Tímpano. Ocupa la parte superior de las portadas.<br>• Rosetón. Abarca gran parte de la fachada e inunda de luz el interior.<br>• Ventanal. Proporciona luz al interior desde los muros laterales.<br>• Torres. Tienden a la altura y suelen estar rematadas por un cuerpo piramidal llamado capitel. |
| Planta | Cruz latina con las siguientes características:<br>• Tres o cinco naves.<br>• Girola o deambulatorio. Pasillo que permitía a los peregrinos visitar las reliquias o capillas detrás del altar sin interrumpir los oficios religiosos.<br>• Transepto. Nave transversal en la planta de cruz latina.<br>• Crucero. Espacio cuadrado con el que se cruza la nave mayor y el transepto. |

Otra magnífica obra suya es el Palacio de Infantado en Guadalajara, el más bello de su época, con columnas helicoidales, arcos mixtilíneos y riquísima decoración. Su galería de la fachada tuvo una gran influencia en las casas nobiliarias. Enrique Egas levanta el Hospital de Santa Cruz en Toledo con planta de cruz griega, y la Capilla Real de Granada.

Los edificios del siglo XVI se caracterizan por tener planta de salón, con elevados apoyos formados por baquetones o sencillas columnas, bóveda de crucerías estrellada de trama complicada y enormes contrafuertes como las catedrales nueva de Salamanca y la de Segovia de Gil de Hontañón.



Esculturas en la catedral de Chartres.

## Escultura

La belleza y los programas iconográficos de la iglesia gótica se deben también a la atmósfera cálida que dan al interior las espléndidas vidrieras que guarnecen las ventanas y las esculturas que embellecen las portadas.

Vamos a estudiar de manera separada la escultura y las vidrieras, aunque las dos son inseparables de la arquitectura, pues completan sus efectos y significaciones.

La amplitud y multiplicidad de las portadas o fachadas, permiten reunir en ellas todas las escenas de los textos sagrados; se localizan en el exterior, contrariamente al románico, en el que estaban dispersos en el interior y en los capiteles, los cuales posteriormente sólo estarán decorados con motivos vegetales.

En la Edad Media, la representación de Cristo se concibe en relación con los fieles, colocándolo a la puerta del templo, para acoger y adoctrinar en el románico, y en el gótico llega al culmen del desarrollo artístico por una humanización de representaciones y temas.

Al arte visionario de los tímpanos románicos, dominado por la presencia terrible del Dios apocalíptico, sucede un humanismo sereno, que tiene por centro el hombre y la creación entera, precedido por el Cristo del Evangelio, cuya serenidad va a dar el tono al arte del siglo XIII, al que sucederá la interpretación manifiesta del siglo XIV y el retorno, al fin de la edad gótica, a una teología atormentada y dramática.

En las portadas, también, se representa junto a los Beaux Dieux (como los famosos de Chartres y Amiens) el desarrollo de los trabajos de los hombres, las estaciones, la infancia de Cristo y su vida pública y su correspondencia en profetas y precursores. Cristo en Majestad, rodeado de los signos del Tetramorfos, que figura aún en la portada real de Chartres, va a ceder su lugar al tema del juicio final y al de la redención.

Paralelamente, se desarrolla el culto a la Virgen que, en la portada de Santa Ana de Nuestra Señora de París, es aún una Majestad, del tipo de las vírgenes-relicario (de las que en el románico tenemos varios ejemplos), pero que en Sentís se reviste de una exquisita ternura en las escenas de la muerte, de la resurrección y coronación.

Al lado de estas enseñanzas del dogma, se inscribe todo el conocimiento humano, la teología, la filosofía, las artes liberales. Y este conocimiento del hombre se completa por el conocimiento aristotélico de la Naturaleza, cuyas plantas y flores se entienden por capiteles, cordones que separan pisos o encuadrando ventanas o puertas.

El que estos motivos, tomados de los jardines y bosques de esos países, reemplacen la decoración zoomórfica, originaria del lejano Oriente, que servía de fondo al arte románico, prueba que una inspiración nueva, por primera vez específicamente occidental, había nacido con el arte gótico, del cual la catedral constituye, en el dominio de las formas, la *summa* o el compendio por su carácter enciclopédico, su universalidad y la jerarquía, según la cual clasifica y distribuye estas múltiples representaciones en los emplazamientos estrictamente definidos de su arquitectura.

Los **emplazamientos** tienen un interés teológico (los murales laterales representan el Antiguo y Nuevo Testamento, la portada es la entrada del paraíso, etcétera), pero igualmente un interés plástico en el sentido de que la escultura, en sus lugares elegidos, añade sus matices a los de la arquitectura, suavizando masas o resaltando relieves. Su papel es tan importante en la organización de ciertas fachadas, como la de Reims, que el



Escultura en la catedral de Amiens.

## ESCULTURA GÓTICA

| | |
|---|---|
| CARACTERÍSTICAS | La escultura gótica es más naturalista que la románica, más humana. Sus particularidades principales son:<br>• Reaparece la escultura exenta.<br>• En las portadas, los elementos escultóricos siguen la alineación del arco.<br>• La Virgen pierde la frontalidad y se inclina sobre el niño.<br>• Se introduce el movimiento y la línea curva.<br>• Se realiza en las portadas, retablos, sepulcros y sillerías. |
| TEMAS | • Vidas de los santos y de la Virgen.<br>• Los apóstoles.<br>• Calvarios. |
| OBRAS PRINCIPALES | • *La Virgen Blanca*.<br>• *La Anunciación*.<br>• *Puerta del Sarmental*.<br>• *Puerta Preciosa de la Catedral de Pamplona*. |



*Maddona de la Santa Trinidad*, Cimabue.

equilibrio entre relieves y vanos quedaría totalmente roto si llegase a faltar uno de estos elementos escultóricos.

Las características de la escultura gótica de la época clásica son: formas plenas que sobresalen del soporte en el cual se apoyan sin integrarse en él (y cuya verticalidad refuerza su relieve), monumentalidad serena y aérea (que subraya su pesadez de piedra) y una idealización (en una primera fase) seguida de una búsqueda de individualidad de los rostros.

En la evolución de la escultura de esta época podemos distinguir tres momentos. El primero, con sus formas arcaicas como las estatuas-columnas del Portal Real de Chartres o el de la Abadía de San Dionisio en París, románico por el estilo y gótico por la concepción.

El segundo gótico se caracteriza por una sintonía monumental en su arquitectura, es el de las grandes catedrales: Chartres, París, Amiens y Reims. Cada una tiene un sentido particular, subdividido en varios como consecuencia de los diferentes talleres que trabajaron en ellas. Este periodo clásico llega a su madurez rápidamente y está caracterizado por una riqueza inaudita, pero fue breve.

Desde mediados del siglo XIII, quizá por influencia de la pequeña escultura, el equilibrio entre arquitectura y la gran escultura se romperá en provecho de esta última que seguirá su emancipación, comenzada desde principios del arte gótico con las estatuas-columnas.

Antes de terminar el segundo periodo gótico, monumental y clásico, el primado de la arquitectura y de la gran escultura cede su lugar a las artes preciosas, cuyo estilo va a prevalecer y los caracteres de la escultura menor se impondrán. La escultura, totalmente independizada de su cuadro arquitectónico, será valorada por sí misma, o bien, como ocurre en la fachada occidental de la catedral de Ruán, después de 1470, sus efectos se impondrán a los constructivos. Con ello comienza un tercer periodo de la escultura gótica, que acabará en el manierismo y en las complicaciones estilísticas de finales de la Edad Media.

## Representaciones de la Virgen

Además de la temática citada, el arte material, tan abundante en la época gótica, presentó diversas variantes. En el crucero norte de Nuestra Señora de París, la Virgen sorprende por su monumentalidad, su calidad aristocrática, vestida noblemente con amplios pliegues. Presenta el tipo que servirá de norma para las Vírgenes con el Niño a partir de esta época y caracterizará pronto toda la estatuaria.

De los tipos de vírgenes —Virgen sentada y Virgen de pie— el primero continúa la tradición de las vírgenes-relicarios, con un rostro y actitud impasible similares a los adoptados por las obras precedentes de fines del siglo XII.



Virgen en el portal de la catedral de Amiens.

Las vírgenes de la segunda mitad del siglo XII y XIII, sonrientes y graciosas, muestran una humanidad más familiar que predominará en el arte material de todo el siglo XIV.

Este tipo será casi totalmente suplantado por el tipo de Virgen de pie, cuyos ejemplos más antiguos son de principios de siglo XII.

En la segunda mitad del siglo XIII se fija el tipo de Virgen con el Niño, dulcemente maternal y tierna. Su anchura, más o menos acentuada, se debe al tratamiento de los pliegues de la ropa, que el manierismo irá poco a poco complicando con virtuosismos gratuitos que llegarán hacia 1400 a las formas barrocas más extremas.

## La pintura gótica

El rasgo más característico de la producción artística de los siglos XIV-XV es la búsqueda de un creciente realismo. Si en la época bizantina predominaba la belleza abstracta de afán decorativo y una ejecución planista; en el estilo gótico se busca una pintura naturalista, síntesis de color y dibujo, así como una valoración del volumen. Esta diferencia ha hecho pensar que la nueva época representa una ruptura con la "maniera greca", hoy rechazada, pues en su última época se observa en el bizantino una evolución hacia el naturalismo y la perspectiva, como revela la decoración de San Marcos en Venecia.

De todas formas, el gótico diferirá del bizantino en lo ornamental y en los valores naturalista y plástico. El retorno a la naturaleza y la realidad lleva implícita la dignificación del hombre que ahora se siente angustiado ante los enigmas que el mundo y la vida le presentan y sobre lo que no siempre encuentra respuestas, lo que provoca cierta preocupación por su destino.

El interés por representar al hombre y el espacio traerá, no sólo una forma de pintar, sino nuevos temas. En el paisaje desaparecen los fondos lisos; el retrato se caracteriza por el interés de los donantes por aparecer en las obras. El ser humano se convierte en el centro del Universo. La naturaleza muerta aparece como consecuencia de la importancia que se concede a los objetos. Básicamente, la evolución hacia las nuevas formas no se realizó de una manera general, sino que destaca en dos zonas: Italia y los Países Bajos que, partiendo de tradiciones distintas, llegaron a un acercamiento a la naturaleza y al hombre.

### La pintura en Italia

Paralelamente al gótico-lineal francés de las vidrieras con sus líneas muy marcadas y rico colorido plano, se desarrolla en Italia el estilo Italo-gótico que une la tradición clásica con la dulzura bizantina.

Este proceso fue abordado por varias escuelas con resultados dispares. La Escuela de Florencia arranca con Cimabue, pero un gran innovador es su discípulo Giotto considerado como el



*Confirmación de la regla de la orden de San Francisco*, de Giotto.



*Lamentación sobre el Cristo muerto*, de Giotto.



*Escena del retablo de la catedral de Siena, de Duccio di Buoninsegna.*

primer artista moderno. La pintura de Duccio y Simine Martín de la Escuela Sienesa muestra una mayor influencia bizantina manifestada en el uso preciso del color y la línea.

## Principales pintores góticos

### Giotto di Bondone (1267-1337)

La pintura italiana había estado condicionada por *la maniera greca* bizantina, Giotto se libera de su rigidez, de sus colores brillantes y de la tiranía de sus líneas y practica una pintura más clásica y naturalista donde personajes reales se mueven en un espacio creíble dejando entrever su estado de ánimo. Para ello, recurrió a las siguientes estrategias:

- Abandonó los fondos planos, sustituyéndolos por paisajes un tanto infantiles y teatrales en donde la escena se desenvuelve con holgura. La creación de este espacio convincente tridimensional fue posible gracias al uso de la luz como medio unificador de la obra y modelador de las figuras que adquieren una monumentalidad excesivamente maciza. Giotto logrará una síntesis plástica entre arquitectura, paisaje y figura en una nueva concepción espacial.
- Por medio de gestos elocuentes, intentó, por primera vez, expresar los sentidos de los personajes, agigantado el dramatismo y la manifestación del estado anímico por medio de impulsos naturales que le conceden cierto acento de verdad. Los rostros, aunque poco diferenciados, poseen una mirada penetrante debido a los ojos rasgados de influencia oriental.

Las características mencionadas son muy notorias en su obra *Lamentación sobre el Cristo Muerto*, que corresponde a la serie de pinturas murales al fresco realizadas para la capilla Scrovegni de Padua, en donde relata en 38 composiciones la vida de San Joaquín, Santa Ana y Cristo.

Los personajes se instalan en un paisaje verosímil, aunque su papel sea aún de subordinación, de potenciación y de enmarque de la acción, como muestran los escasos elementos que los forman. La proporcionalidad se guarda entre las figuras, pero no con el paisaje. Gracias al sombreado, crea la ilusión óptima de volumen y profundidad, coloca dos personajes de espalda con el fin de marcar varios planos.

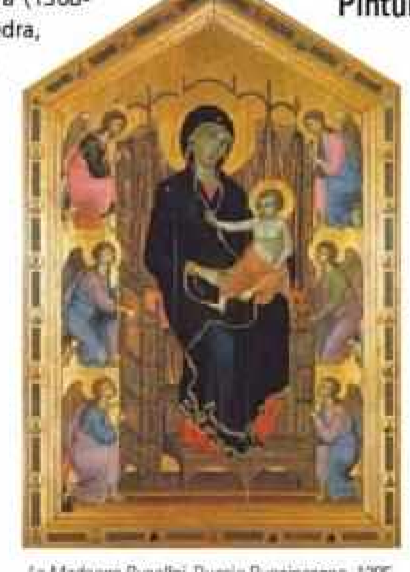
Giotto introduce la expresión del sentimiento. La escena cobra un dramatismo manifiesto a través de los gestos: cada personaje expresa su estado de ánimo. San Juan, con un crispado gesto, expresa el dolor; la virgen, actúa en forma más comedida. La composición está simplificada, se evita lo anecdótico para no distraer al observador. El eje principal es el cuerpo de Jesús, en torno del cual se distribuyen las figuras.

**PINTURA GÓTICA**

| | |
|---|---|
| CARACTERÍSTICAS | • Escenas bíblicas.<br>• Vidas de santos y representaciones de la Virgen.<br>• Animales fantásticos.<br>• Motivos vegetales y geométricos. |
| PINTORES PRINCIPALES | OBRAS PRINCIPALES |
| DUCCIO DI BUONINSEGNA | *La Madonna Rucellai y Retablo de la catedral de Siena.* |
| GIOTTO DI BONDONE | *Virgen en el trono; Los desposorios de la Virgen; La Flagelación, La huida de Egipto.* |
| JAN VAN EYCK | *Virgen en el trono; Los desposorios de la Virgen; La Flagelación, La huida de Egipto.* |
| PEDRO SERRA | *Retablo del Espíritu Santo.* |
| JAIME HUGUET | *Retablo de San Vicente Mártir, Tríptico de San Jorge, Retratos de San Abdón y San Senén.* |

Otra obra importante es *La Maestra* (1308-1311). La Virgen, sentada en una cátedra, está rodeada de ángeles y santos tocados con nimbos. Es una virgen hercúlea de amplio regazo y abultados senos, envuelta en una túnica, que respeta la tradición bizantina al tiempo que subraya el aspecto monumental. Sus rasgos faciales resultan tan humanos que podrían corresponder a cualquier toscaza de la época. Detrás se representa con un estilo preciosista el ciclo de la Pasión de Cristo.

Junto a estas representaciones artísticas de Giotto, podemos añadir el *Prendimiento de Jesús*, el *Donante ofreciendo la capilla*, la *Leyenda de San Francisco en la Iglesia Superior de Asís*, etcétera.



*La Madonna Rucellai*, Duccio Buoninsegna, 1285.

### Duccio di Buoninsegna (1225-1318)

En sus obras conviven elementos de influencia bizantina con los góticos. Emplea fondos dorados y colores vivos. Sus obras, como la *Madonna Rucellai* y el *Retablo de la catedral de Siena*, transmiten una sensación de irrealidad.

### Jan van Eyck (1385-1441)

Tradicionalmente se le reconoce como el fundador de la escuela primitiva flamenca. Su obra se analiza en detalle en el capítulo dedicado a la pintura flamenca.

### Pedro Serra (1357-1409)

Serra perteneció a una familia de cuatro hermanos de origen aragonés y desarrolló su trabajo en el siglo XIV. Es el mejor representante de la pintura gótica del Trecento catalán-aragonés. Su pintura muestra la influencia de la escuela de Siena y se caracteriza por su elegancia y refinamiento. Una de sus obras principales es el *Retablo del Espíritu Santo*, en la catedral de Manresa, una obra de cuatro cuerpos y cinco calles donde se representan la Creación del Mundo, la Coronación de la Virgen, Pentecostés y el Llanto sobre el cuerpo de Cristo.

### Jaime Huguet (1415-1492)

Es la figura cumbre del arte catalán. Su pintura se distingue por su dulzura y humanización, su realismo y melancolía, y sus figuras equilibradas y solemnes. Entre sus obras principales destacan el *Retablo de San Vicente Mártir*, el *Tríptico de San Jorge*, los *Retratos de San Abdón y San Senén* y el *Pasaje del Mar Rojo*.

## Pintura flamenca

El origen de la pintura flamenca que se desarrolló en el siglo XV se debe buscar en el llamado estilo internacional del siglo XIV, de carácter caligráfico y miniaturista, cuyos rasgos específicos fueron el gusto por los ambientes finados y realistas y el uso de colores brillantes, figuras estilizadas y líneas curvas.

Este estilo cortesano entrará en contacto con el realismo burgués flamenco dando lugar a la pintura gótico-flamenca, que por sus características podría ser considerada como renacentista.

El fuerte interés por captar la realidad se inició en la escultura, de donde pasó a la pintura, pero sus progresos fueron tales, que acabó influyendo en la escultura. El predominio pictórico se verá favorecido por la aparición de una amplia clientela burguesa que encarga a los artistas, pequeñas pinturas sobre tabla de contenido religioso en las que aparecen retratados como partícipes del misterio divino.



*Pasaje del Mar Rojo*, Jaime Huguet. Retablo, Catedral de Barcelona.

## Los vitrales o vidrieras

Complementa la arquitectura con el mismo título de la escultura monumental, y añade a sus caracteres ópticos funcionales un papel didáctico a través de su iconografía, paralela a la de la escultura.

Su sustancia translúcida, que capta y transmite al interior del edificio las modulaciones coloreadas de la luz, imagen de Dios, le da una **significación simbólica**, que completa la ya expresada por la misma arquitectura de la iglesia gótica.

Este triple carácter **funcional** o estructural (de creación del espacio interior en perfecta armonía con las líneas del edificio), **óptico y espiritual** explica la evolución de la vida gótica en su coloración y dimensiones.

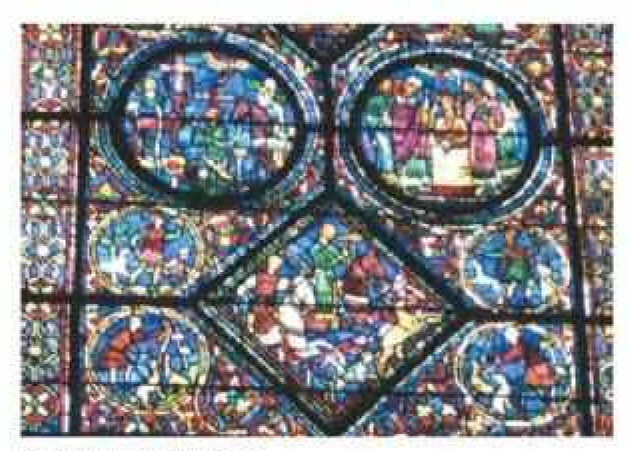
La vidriera está formada por una serie de vidrios de colores, que se organizan para representar determinadas escenas las cuales se engarzan sobre una red de plomo o emplomado.

Las escenas, en un principio, se desarrollaron en series de medallones y en sentido vertical. Poco a poco se amarran en registros horizontales. Los temas preferidos son los del juicio final en la portada occidental, y *Cristo en Majestad* (o *Pantocrátor*), y la Virgen con el Niño en brazos y vidas de santos.

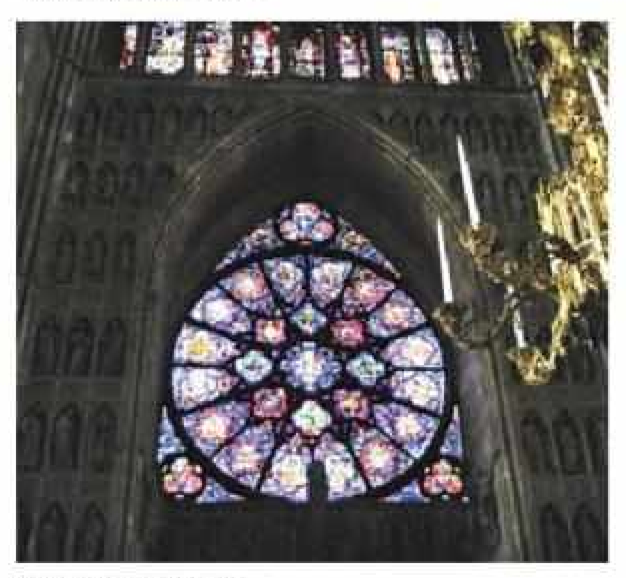
Las vidrieras del siglo XII son notables por su bello colorido, sobresaliendo las de Chartres, París o Reims.

### VITRALES GÓTICOS

| | |
|---|---|
| CARACTERÍSTICAS | De triple carácter: funcional, óptico y espiritual. |
| TEMAS | El juicio final, Cristo, La Virgen. |
| OBRAS REPRESENTATIVAS | Vitrales de Chartres, París y Reims. |



Vitral de la catedral de Chartres.



Vitral de la catedral de Reims.



UNIDAD V

# DEL RENACIMIENTO AL MANIERISMO


CAPÍTULO 18 El arte del Renacimiento

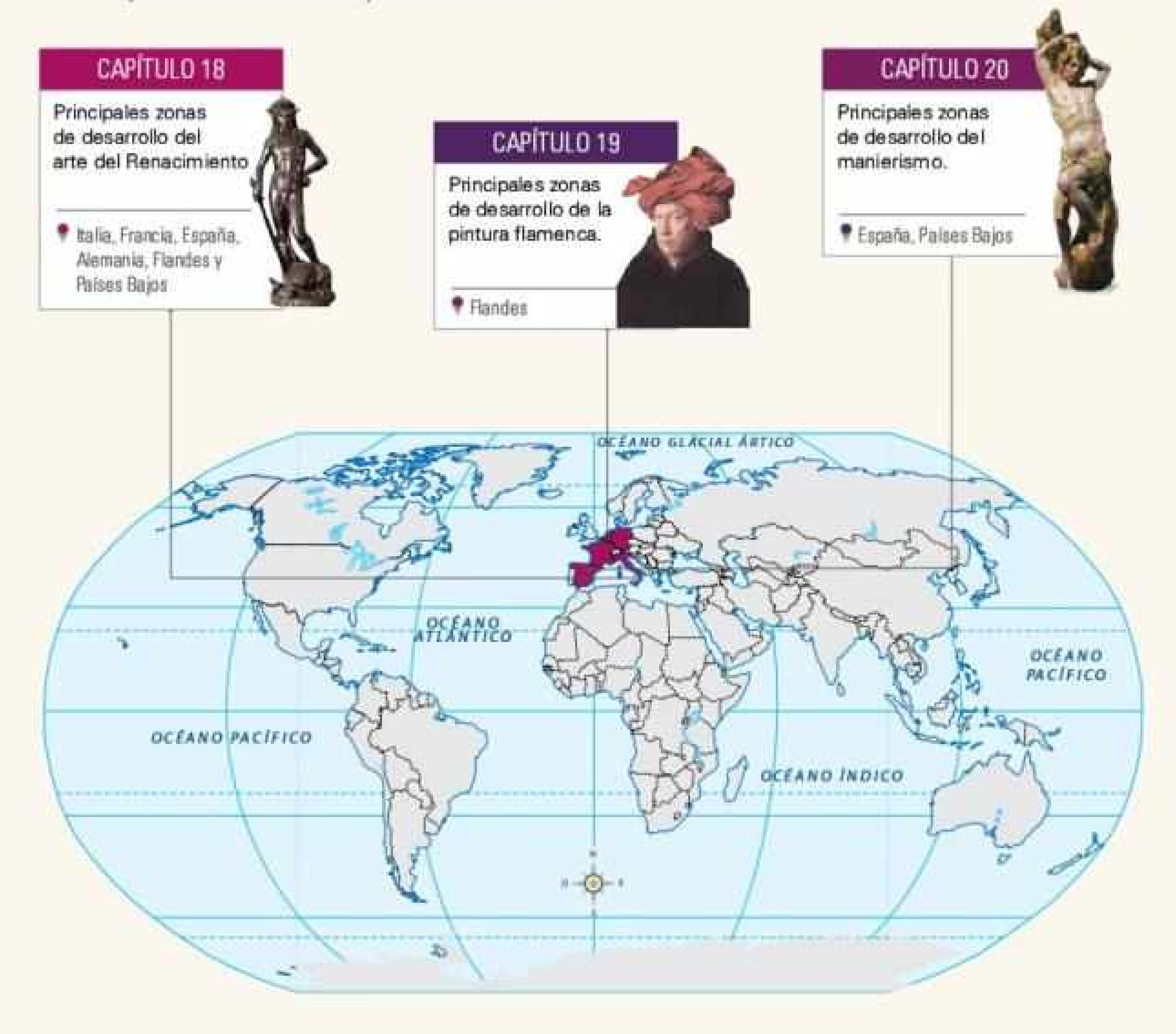
CAPÍTULO 19 La pintura flamenca

CAPÍTULO 20 El manierismo

UNIDAD

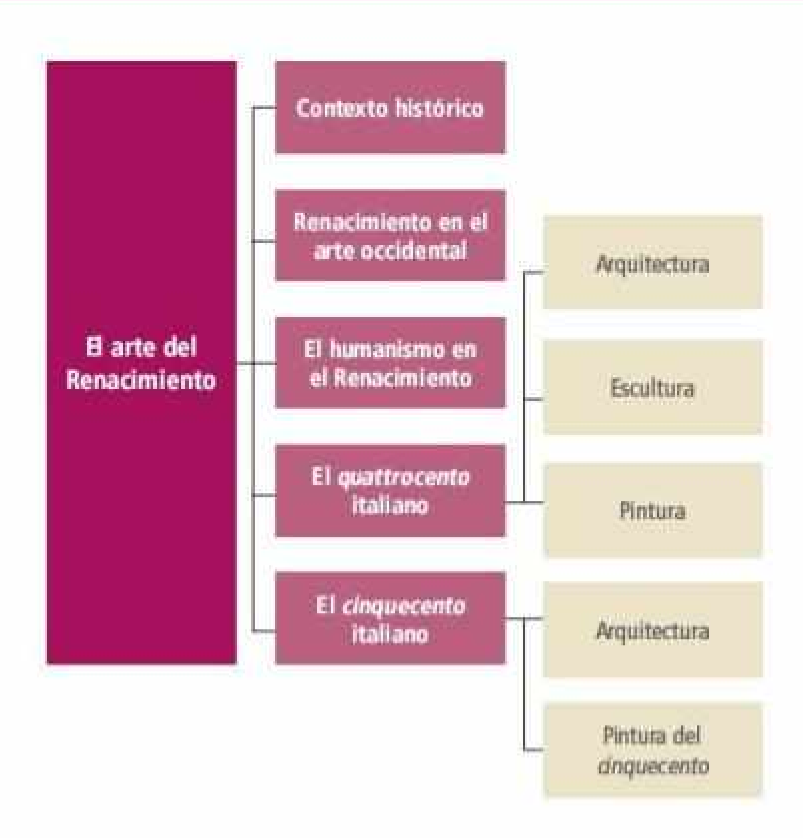
# V DEL RENACIMIENTO AL MANIERISMO

En este mapa se indican las principales zonas de desarrollo del arte que se estudia en cada capítulo de esta unidad.



# CAPÍTULO 18

# El arte del Renacimiento






Busto de mujer policromado. Italia. *ca.*1500.

**Con el advenimiento de la Edad Moderna, la espiritualidad se resquebraja; fe y razón se separan. La burguesía marca la pauta. A través del arte, se capta la apariencia de las cosas y se le somete a reglas intentando alcanzar la belleza como trascendencia de lo divino. La perspectiva en la composición confiere realidad al espacio. El humanismo hace su aparición.**




## El arte del Renacimiento

En el siglo XV termina la Edad Media y empiezan los tiempos modernos. Es la época en que la realidad exterior comienza a imponerse con fuerza al espíritu humano. El hombre necesitó comprender el Universo, formarse una concepción que le permitiese actuar sobre él, conjurar las fuerzas amenazadoras que le angustiaban, pero, al mismo tiempo, siente fe en sí mismo, en su porvenir.

En el siglo XI la sociedad feudal se basa en el equilibrio entre el poder espiritual y el temporal. Todo lo que existe nos lleva a la presencia de Dios, quien lo explica.

En los siglos XII-XIII el Universo aparece a la razón como lógico al estar unido a Dios, que le da origen. La realidad no es más que el velo transparente de Dios, y a través de ella se puede llegar a Él.

El siglo XIV es el momento de la escisión entre las fuerzas espirituales y temporales: cisma, guerras cruentas, crisis social, etcétera. La espiritualidad se resquebraja; fe y razón se separan. El franciscano Guillermo de Occam postula que la fe era la única vía para conocer a Dios, mientras el conocimiento de la naturaleza era reservado a la razón.

La burguesía marca ahora la pauta. A los valores feudales sucede el materialismo y a la búsqueda de lo cualitativo lo cuantitativo. En lo político, social e incluso filosófico se tiende a lo económico. La inspiración religiosa se desvía hacia la salvación del alma y los peligros de la vida futura, frente a un universo que abandona la presencia del espíritu, que sólo piensa en su propio destino.

En ese caminar hacia el realismo existen dos focos: Flandes e Italia.

En Flandes los temas profanos adquieren auge, el poder del dinero se hace presente, pero el deterioro de la espiritualidad se compensa con una más perfecta apariencia de los objetos.

En Italia el pintor llega a modular la luz, a captar la atmósfera para crear una sensación de espacio. Pero si el artista nórdico se conforma con percibir la apariencia de las cosas, Italia no cesa hasta descubrir las leyes que las explican y ordenan.


*Vistas de un feto humano en el interior del útero.* Estudio de Leonardo da Vinci.

Si los nórdicos se limitan a crear la profundidad dando materiales al espacio, en Italia se logra a través del estudio científico de la perspectiva. Leonardo da Vinci abre el camino del nuevo arte al conjugarlo con la ciencia y la filosofía: la mirada observa los fenómenos y la inteligencia deduce las leyes y descubre sus secretos.

De este modo, la naturaleza sustituye a Dios como fin del arte mientras que la inteligencia humana lo reemplaza como origen del arte. Pero la separación de la razón de Dios creó malestar en las personas aún condicionadas por los valores medievales. Las predicaciones de

Savonarola atormentan a artistas como Botticelli o Miguel Ángel, que vuelven a buscar a Dios en su arte.

Se reaviva la polémica entre platonismo y aristotelismo. Triunfa el primero al conciliar lo divino y la belleza pura, puesto que ésta permitía acercarse a Dios. El conocimiento intelectual debía superar lo particular y mostrar su unidad: Dios y belleza. A través del arte se capta la apariencia de las cosas y las somete a sus reglas, intentando alcanzar la belleza como trascendencia de lo divino, por medio de la proporción en la forma y el ritmo matemático y la perspectiva en la composición que confiere realidad al espacio. Así el platonismo sacaba el arte del callejón del materialismo y se convertía en la base del Renacimiento.

En conclusión, se extingue el impulso que en la Edad Media buscaba el hombre en la fe: ahora, se siente solo frente a las fuerzas que le rodean, pero, a partir de estos momentos se esboza una nueva concepción del mundo que nos llevará al Renacimiento; era el amanecer de una nueva cultura.

## Contexto histórico

A mediados del siglo XIX, Michelet acuñó el término **Renacimiento** para designar el movimiento cultural occidental de los siglos XV Y XVI que postulaba la rehabilitación del hombre y el mundo frente al espíritu teológico medieval. Hoy se prefiere para designar ese periodo histórico y todos los cambios que conlleva.

Esta época estuvo llena de innovaciones en todos los campos. En lo político, representa la superación de la organización feudal por los estados nacionales basados en el derecho romano, según el cual el poder reside en el rey que gobierna sobre todos sus súbditos. En lo social, representó la consagración de la burguesía, ya que las necesidades económicas del nuevo Estado aumentan su protagonismo como sostenes financieros de los proyectos monárquicos y como fuente de impuestos. Con la aparición de este grupo protegido por la Corona, se rompió la bipolarización social, pues ahora resultaba posible el paso de un estamento a otro gracias a la acumulación de riquezas por medio de la actividad comercial, la cual crea, a su vez, un cambio de mentalidad: frente al descontrol económico de los nobles surge el burgués con su meticulosa contabilidad, cálculo del riesgo y del beneficio, selección de inversiones, etcétera.

Cada vez más el comercio requiere de enormes capitales para sostenerse, pues el tráfico con Oriente distrae grandes cantidades de oro y amenaza con agotar las reservas. Las monarquías hispánicas ven con interés el patrocinio privado de expediciones comerciales a nuevas tierras que les significan lucrativos negocios en sociedad con los burgueses, pues es la época de los descubrimientos que permite proveerse del oro y las especias necesarias y ganar mercado para sus productos.

No menos espectaculares fueron los cambios culturales. El bienestar económico burgués es solidario con su formación cultural. Las capacidades intelectuales colaboran en el éxito de sus empresas mercantiles.



*La resurrección del niño*, de Doménico Ghirlandaio (detalle), *ca.* 1485. Capilla Sasseti.

La cultura, monopolio del clero, reclama la atención de los humanistas, cuyo ideal es la afirmación del hombre al estilo clásico, para lo cual elaboran una visión antropocéntrica del mundo. Si la llegada de eruditos orientales tras la caída de Constantinopla incrementó sus conocimientos clásicos, el invento de la imprenta va a facilitar la difusión de las teorías humanistas.

En lo filosófico, surge la controversia entre el platonismo y el aristotelismo. Con este último el gótico descubría la naturaleza al valorar los sentidos como fuente de conocimiento de la realidad, pero con el platonismo el Renacimiento renunciaba al realismo anterior y por medio del conocimiento intelectual superaba lo individual y particular, y alcanzaba la unidad que subyace a la realidad: Dios y belleza. Con su razón, el hombre

### Información relevante

El Renacimiento se caracterizó por lo siguiente:

- Sus artistas son reflejo de una sociedad nueva, burguesa principalmente.
- En el resto de Europa se consolida la monarquía autoritaria, pero en algunas ciudades italianas, como Florencia, la autoridad no reside ya en un soberano, sino en un *signore*, burgués acaudalado que se beneficia del trabajo de artesanos y comerciantes.
- La sociedad es más materialista, lo que exige mirar con objetividad las cosas, la Naturaleza y el hombre.

se sitúa en el centro de la creación, entre Dios y el mundo, y éste le es inteligible. La sublimación del pensamiento racional como vía de comprensión del mundo era lo que nos acercaba al mundo clásico.

Esta concepción filosófica permite el surgimiento de un arte intelectual, de minorías. A partir de la realidad, capta la apariencia de las cosas y las somete a las reglas del pensamiento con el fin de alcanzar la belleza como trascendencia de lo divino, representada en la proporción de la forma, el ritmo matemático en las composiciones y la perspectiva espacial.

El Renacimiento y el Humanismo devuelven la confianza en el hombre, que a partir de ellos se siente capaz de conocer y dominar el mundo. Pero a finales de siglo, esta etapa de progreso empieza a dar señales de alarma ante las cuales el hombre no encontraba soluciones. En el arte de Miguel Ángel, discernimos cierta congoja por los problemas de la salvación y las relaciones del hombre con Dios. La situación se agrava en el siglo XVI por la crisis religiosa que provocó la Reforma Protestante, la crisis política del Saco de Roma y de las guerras europeas, la crisis económica causada por la sustitución comercial del Mediterráneo por el Atlántico y el desarrollo desorbitado del capitalismo comercial y la crisis social que agrava las diferencias sociales pese al progreso económico. De aquí surgirá un nuevo espíritu que creará nuevas formas culturales que darán lugar al **manierismo**.

Todos estos movimientos histórico-culturales tuvieron su origen en Italia, pues ésta era la región mejor preparada para ello, aunque estuviese dividida en un sinfín de repúblicas. En su zona norte florecieron una serie de ciudades principescas: Florencia, Ferrara, Milán, Mantua, Venecia, etcétera, dirigidas y administradas por burgueses enriquecidos preocupados por los temas culturales.

Sus enormes fortunas, como la de los Médicis, les sirvieron para realizar el mecenazgo de artistas e intelectuales, y sus residencias se convirtieron en centros culturales donde se discutían de todos los temas. Cuando estas ciudades dejan de financiar la cultura, los artistas se trasladarán a Roma, donde los papas llevan a cabo importantes inversiones artísticas.

## Renacimiento en el arte occidental

Si atendemos a las manifestaciones artísticas más sobresalientes del arte medieval y las comparamos con las obras más populares del Alto Renacimiento, se advierte una serie de diferencias formales e iconográficas que nos convencen de que estamos en dos épocas distintas de la historia del arte. Pero si profundizamos en el estudio de esas obras y de otras muchas no tan conocidas, resulta que las diferencias se reducen y empiezan a surgir muchos elementos que resultan comunes.

Tradicionalmente, se ha querido transmitir la idea de que, en un momento determinado de la Historia y más concretamente llegado el siglo XV, se produce una auténtica revolución cultural y artística, que bruscamente reniega de todas sus tradiciones medievales y se aventura en una intención estética, marcada principalmente por el renacer de la cultura clásica. Es la idea tradicional asumida durante mucho tiempo como válida desde que la impusiera desde su magisterio el historiador J. Burckhardt en 1860. Hoy, en cambio, se acepta que ni fue tan brusco ni las fechas de esa revolución tan precisas. Por eso, si en



*Venus con Organista y Cupido* (detalle), 1548, Tiziano Vecellio (1490-1576), Óleo sobre lienzo, 148 × 85 cm. Museo del Prado.

todos los estilos artísticos es difícil y muchas veces temerario establecer cronologías demasiado ajustadas, en el periodo del Renacimiento lo es aún más, al menos en lo que se refiere a sus comienzos. Esta sería en realidad la teoría básica de la obra de E. Panofsky: *Renacimiento y renacimientos en el arte oriental*, pues no se puede establecer una frontera concreta que determine con precisión cuándo empieza la Modernidad en el arte, y que por otro lado a lo largo de la Edad Media se produjeron igualmente frecuentes intentos artísticos de volver al clasicismo que luego reivindicará el Renacimiento. Como dice Winckelmann "Nos bastará con reconocer el hecho, establecido con muchas décadas de seria y fructífera investigación, de que el Renacimiento se mantuvo unido a la Edad Media por mil lazos; de que la herencia de la Antigüedad clásica por muy tenues que fueran a veces los hilos de la tradición, no llegó a perderse de manera irrecuperable, y de que hubo algunos vigorosos movimientos renovadores de tono menor antes de la 'gran renovación' que culminaría en la época de los Médicis".

Es necesario iniciar el estudio del Renacimiento en el arte a partir de aquellas obras y autores, que si bien se incluyen cronológicamente en épocas anteriores, manifiestan en cambio numerosas características que al tiempo que se desentienden del tradicional lenguaje del arte medieval, anuncian otras conquistas e innovaciones. Ése sería el *umbral del Renacimiento*, un momento en la evolución del arte que no suele incluirse en ese periodo concreto porque todavía tiene muchos resabios medievales, pero que posee otros tantos valores que hacen identificarlo con los primeros pasos hacia el nuevo renacer. Sería el caso principalmente del arte realizado por ciertos artistas del *trecento* italiano, como Giotto en pintura o los Pissano en escultura, y la aportación realizada por los primitivos flamencos.

Hacia el siglo XV se advierte, especialmente en Italia, una eclosión artística, novedosa además, que permite hablar de un periodo preciso en la evolución del Renacimiento: el *quattrocento*, etapa de experimentación en la mayoría de los ámbitos artísticos. Su evolución posterior perseverará en la conquista del clasicismo pleno, hasta constituir un segundo periodo renacentista que suele hacerse coincidir con las primeras décadas del siglo XVI: es lo que llamamos *cinquecento*. Pero es un momento efímero. Muy pronto los grandes artistas de la época se aventurarán en una constante evolución renovadora que tendrá curiosamente como consecuencia principal la ruptura del lenguaje clásico, aunque sin perder sus referencias y motivaciones. Es decir, se siguen aprovechando los recursos plásticos y los elementos formales característicos del clasicismo, aunque ahora se emplea al margen de las normas y los criterios tradicionales. Es un momento de rebeldía pero de gran creatividad, que solemos encuadrar en el periodo denominado manierismo.

Desde Italia, el Renacimiento se proyectará hacia otros puntos de Europa, pero con matices locales y diferencias que en algunos casos llegan a ser profundas, para constituir otra forma de "renacimientos" en otros lugares y en otras fechas, que alimentaron y enriquecieron el concepto genérico del Renacimiento.

## El humanismo en el Renacimiento

En casi cualquier texto, el Renacimiento es esencialmente un **fenómeno italiano**. Por lógica, si renacimiento significa deseo de recuperar la cultura y la ciencia clásica, así como el anhelo por restaurar el mundo de la Antigüedad, no nos puede extrañar que el hecho comience en Italia y que allí germine con esplendor. Allí, en ese país, se conservaban todavía muchas ruinas de la época romana, allí seguía igualmente viva la nostalgia por un pasado brillante como el de la Roma imperial, sin olvidar que las más relevantes repúblicas italianas se encontraban en esos momentos en bonanza económica, provocada por la rentable actividad comercial de una incipiente burguesía, que como es natural repercutirá muy positivamente en la expansión del mecenazgo artístico.


Portal renacentista de la Catedral de Aosta, Italia, 1522-1526.

Desde el punto de vista **cultural**, el factor determinante de la nueva época sería la afirmación intelectual de lo que se ha dado en denominar **humanismo**. Bajo este epígrafe se resume

una nueva concepción del mundo, guiada por una interpretación de la Historia en la que se exaltan con entusiasmo los valores y criterios de la Antigüedad clásica, consideraciones ambas que naturalmente tendrá su reflejo en el arte.

Como ya se ha indicado, la primera etapa implicó la restauración de los temas, de los principios y de las características formales de la **Antigüedad clásica**.

Sin embargo, no se trataba de copiar modelos antiguos. El objetivo era recuperar un mundo, en una cultura y de una manera de vivir "clásicas". Al fin y al cabo, el peso del cristianismo seguía siendo enorme en esta época, hasta el punto que podríamos afirmar que la Antigüedad sirve, en realidad, para aportar modelos en los que inspirarse para configurar un nuevo Hombre cristiano.

En **pintura**, ello significará revivir un arte verosímil y naturalista; en **escultura**, la vuelta a cánones clásicos, al ideal de belleza humana, al sentido de la armonía y el equilibrio clásicos; y en **arquitectura**, una violenta ruptura con los modelos arquitectónicos medievales y el retorno a los elementos y técnicas romanas de construcción.

Los temas de la **mitología** renacen, aunque habitualmente entremezclados con los de la hagiografía cristiana.

Por ello, hay que insistir en que el Renacimiento, aunque reivindica a la Antigüedad, no es un movimiento de paganización. Es, más bien, un proceso de renovación cultural también en el campo religioso, que valora lo antiguo como contribución al mundo cristiano.

Además, hemos indicado que se trata de un movimiento de carácter **antropocéntrico**, contrario al geocentrismo medieval. Se produce por ello un retorno a la medida humana como referencia. El hombre se convierte en referencia universal, la medida de todas las cosas, y todo además debe ser representado según la propia visión del hombre, lo cual, desde el punto de vista artístico, desembocará en un lógico naturalismo.

El concepto de belleza es, como resultado de la suma de los factores mencionados, un término definido por la coincidencia de la visión antropocéntrica del mundo y de la valoración de la naturaleza y de sus leyes.

Con estos ingredientes, el sentido de la belleza renacentista recupera el canon clásico de proporcionalidad; un naturalismo idealizado, reflejo siempre de virtudes morales y cívicas; y una insistencia en el sentido de la armonía y el equilibrio, que no resultará contradictorio con la preocupación constante por la plasmación del movimiento.

Otra característica del arte renacentista es la continua indagación e investigación en las leyes de la Naturaleza.

Cobra por ello un especial interés el estudio de la óptica y, en consonancia, de la perspectiva, primero geométrica o artificial, y después, aérea.

También, en el ámbito cultural se produce otro cambio importante con respecto a la Edad Media. El artista ya no se va a considerar a sí mismo un artesano. En el periodo renacentista, la actividad de los artistas se ocupará en gran medida de la reflexión, el estudio y, sobre todo, la experimentación.

Desde ese momento puede considerarse al arte una ciencia más, y como tal, una actividad intelectual. Por la misma razón, los artistas se convierten en trabajadores intelectuales libres.

## El *quattrocento* italiano

A comienzos del siglo xv se produce en Florencia una transformación profundamente radical de los aspectos formales y temáticos, y de la función del arte o el artista. El quattrocento nace impulsado por una serie de artistas que, cada uno en su especialidad, revolucionará la concepción del arte: en arquitectura, Filippo Brunelleschi; en escultura, Donatello y en la pintura Masaccio. A ellos tres habría que añadir el nombre de León Bautista Alberti, escritor y arquitecto, que aporta el compendio teórico de toda esta nueva concepción del arte.

Todos ellos son, en última instancia, reflejo de una sociedad nueva, en la que la autoridad no reside ya en un soberano sino en un *signore*, en un burgués acaudalado que se beneficia del trabajo cada día más rentable de artesanos y comerciantes.

Esta sociedad, en gran medida materialista, está interesada en la objetividad de las cosas. No le interesa el mundo visionario e



Vista de la cúpula de *Santa María dei Fiori*, Italia, Brunelleschi.

| Arquitectura renacentista | | |
|---|---|---|
| Edificios civiles | Palacio | Lugar en el que vivían los nobles italianos. Era un claro exponente de la situación económica y social de su poseedor. |
| | Villa | Pequeña vivienda que los nobles poseían en el campo. La mayoría se construyeron en Italia en el siglo XVI. |
| Edificios religiosos | Templos | Iglesias con planta de cruz latina o basilical, y espacios diáfanos. |

| Elementos decorativos renacentistas | |
|---|---|
| Grutescos | Vegetales, animales, e incluso personas que se entremezclan formando un todo. |
| Guirnaldas | Conjunto de hojas, flores y frutos unidos por cintas. |
| Medallones | Decoración en relieve, enmarcada circular u ovalmente. |
| Candelieri | Decoración en relieve que imita los candelabros. |
| Tutti | Decoración de amorcillos o angelotes. |
| Templos | Presentaban planta de cruz latina o basilical, y espacios diáfanos. |

idealista medieval; le interesa más el universo concreto de la naturaleza y el hombre.

Se percibe así el sentido experimental que el arte cobra en esta época, su valor de ciencia en muchas ocasiones, y se explica también su cambio temático, volcado ahora a la representación del hombre y la Naturaleza, motivos ambos cuya constante fuente de inspiración se encontrará precisamente en el arte de la Antigüedad clásica.

## Arquitectura

En arquitectura, este primer Renacimiento supone una ruptura radical con el lenguaje característico de la Edad Media. Dos principios fundamentales asientan su nueva formulación:

- La utilización de elementos constructivos tomados de la Antigüedad clásica.
- La búsqueda de la unidad espacial.

De esta forma, vuelven a utilizarse el arco de medio punto, columnas y pilastras con los órdenes clásicos, entablamentos, decoración de casetones, etcétera.

La unidad espacial se consigue con base en los efectos que proporciona una calculadora y matemática armonía, y a través de la diafanidad en los espacios.

### Perspectiva, proporcionalidad y urbanismo

Fruto de este sentido racional y objetivo otorgado al arte en el quattrocento se plantea la necesidad de representar verídicamente el espacio. La forma de representación racional del espacio es la **perspectiva**.

La perspectiva del quattrocento es la perspectiva geométrica, una visión matemática de la realidad en la que las figuras y objetivos representados se encuadran en un haz de líneas que convergen en un punto para constituir lo que se ha dado en llamar la "pirámide visual".

La presentación del espacio que surge de esta perspectiva es racional, reflexiva, intelectual. Pero resultará artificial para los autores posteriores, que la tachan de inmóvil, pues no contaba más que con un único punto de vista (una perspectiva "de cojos y tuertos", como dirá Leonardo).

En cualquier caso, la experimentación constante de este periodo y de los posteriores en el campo de la óptica irá profundizando cada vez más el ámbito de la perspectiva.

Asimismo, en línea con el sentido antropocéntrico de la cultura quattrocentista y con la referencia al arte clásico, se establece una teoría de la **proporcionalidad**.

También en este caso será la mente humana la que reduce todo a distintas relaciones de tamaño.

Así, en arquitectura, surge una relación de proporcionalidad entre la altura de las columnas y la apertura de los arcos; entre el diámetro medio de las columnas y su altitud; entre basa, fuste y capitel; entre los planos del edificio y el cuerpo humano, al fin y al cabo, referencia y medida de todas las cosas.

En escultura, los cánones repetirán algunos de los establecidos por la escultura grecorromana, aunque en todo este periodo no se establecen cánones fijos, sino que varían en gran medida en consonancia con el sentido del movimiento, tan importante también es esta primera fase del Renacimiento. La proporcionalidad en pintura está íntimamente relacionada con la perspectiva.

El quattrocento en Italia también implica una **cultura urbana**, no sólo por su importancia económica en un mundo de prosperidad comercial, sino por su inherente protagonismo político, que hace de la ciudad el centro de la República y por tanto el centro de un pequeño Estado y la morada de la autoridad, el *signore*.

De esta manera, la ciudad debe reflejar en su orden urbano la perfecta razón política. Surge, así, la ciudad ideal del Renacimiento, punto de encuentro entre el pensamiento político y el pensamiento estético.

En estas ciudades ideales, se destaca en primer lugar el palacio del *signore*,

uniforme con el resto de la arquitectura, imbricado en una amplia plaza, normalmente rectangular y con pórticos laterales. En resumen, arranca una nueva cultura, un proceso de renovación artística, que surge como polémica, como oposición al periodo gótico, y en general, a una tradición medieval que quiere transformarse desde sus raíces.

Prueba de ello es el desprecio con que se contempla el arte del periodo medieval, al que despectivamente se le denomina como el "arte de los godos" (de ahí el término gótico); es decir, de los bárbaros.

## Filippo Brunelleschi (Florencia 1377-1446)

Este artista protagonizó una auténtica revolución artística en el campo de la arquitectura, además fue un reconocido escultor.

Su formación se orienta inicialmente hacia los trabajos de orfebre y escultor, a los que ejecuta en el ámbito del taller, como era común entre los artistas del trecento. Pronto comienza a apasionarle el mundo de la antigüedad, que le deslumbra particularmente durante sus viajes a Roma, frecuentes a partir de 1402, habitualmente en compañía de su amigo Donatello.

Un hecho determinante marcará su vida y en cierto modo el devenir de la historia del arte. Su fracaso en el concurso de adjudicación de los relieves escultóricos de las puertas del Baptisterio de Florencia, que finalmente consigue su rival Ghiberti, reorientan su vida artística hacia el campo de la arquitectura, donde a la larga obtendrá su fama Su interés por las matemáticas y su estudio de los monumentos antiguos completaron su formación de cara a esta nueva actividad. En 1423 inicia su labor en la cúpula de la catedral de Florencia, actividad que le ocupará prácticamente hasta el final de su vida, pero que marca un hito en el devenir de la historia de la arquitectura. Con esta obra, no sólo resuelve un difícil problema técnico, sino que sienta las bases de toda la Antigüedad, al establecer un sistema de proporcionalidad y armonía a la medida de los hombres, pero también convierte al viejo maestro de obras medieval, en un proyectista, en un creador, en un arquitecto, de amplia formación intelectual.

A partir de aquí, se suceden sus obras maestras: el Hospital de los Inocentes; la Basílica de San Lorenzo; la Basílica del Santo Espíritu, etcétera.

No debe olvidarse que fue también arquitecto e ingeniero militar, e inventor de máquinas y diversos ingenios, por lo que bien podríamos considerarle un típico artista del Renacimiento.

### Cúpula de la catedral de Florencia (Santa María dei Fiori)

Entre las numerosas obras realizadas por Brunelleschi, por su importancia técnica e histórica se destaca la cúpula que había de cubrir la catedral de Florencia. Un edificio ya terminado y que contaba además con el campanile de Giotto como símbolo de edificio difícil de sustituir.


Catedral de Santa María dei Fiori.

No sólo por estas razones la obra suponía un reto: lo era sobre todo desde un punto de vista técnico, pues se trataba de cubrir un diámetro de 42 m y había que hacerlo con un método de autosostén durante su construcción, pues no era posible construir cimbras hasta la clave de semejantes tamaños.

En 1418 se falla el concurso de adjudicación, que curiosamente vuelve a unir en un mismo destino los nombres de Ghiberti y Brunelleschi, si bien en esta ocasión, aunque el encargo hubiera de compartirse, prevaleció siempre el criterio preeminente de este último.

Brunelleschi construye finalmente una cúpula de perfil apuntando que cabalga sobre un tambor octogonal de ocho paños.

Desde un punto de vista técnico, la obra recuerda en su alarde y relevancia la obra del Panteón de Agripa, sin olvidar que, como ésta, constituye un símbolo "cosmológico". Todo ello permite hablar de una nueva era en el arte, definida por la revolución técnica y la referencia clásica.

La cúpula se construye por medio de dos casquetes (externo e interno) separados entre sí por un espacio hueco, que alivia el peso de la obra sobre el tambor. Ambas paredes se traban por medio de listones de madera y ladrillos engarzados (espina pezze). De esta forma, lo que hace Brunelleschi en realidad es ir construyendo la cúpula por medio de anillos concéntricos, que van sosteniéndola mientras se eleva. Por cierto, este método lo había deducido del modo de amurallar que habían empleado antiguamente los romanos.

En su cara exterior, cada uno de los paños del tambor presenta un amplio óculo (recuerdo también de lenguajes clásicos) y planchas de mármol coloreadas.

Los ocho elementos en que se divide la cúpula propiamente dicha también están divididos por otros mechinales que quedaron como residuos de los sucesivos anillos de construcción.


Vista inferior de la cúpula de la catedral de Santa María dei Fiori.


Vista del frente de la catedral de Santa María dei Fiori.

Como novedad, también es esencial destacar la importancia debida a su valor cromático, que al conjugar el blanco y verde de las planchas de mármol, más el rojo del ladrillo de los elementos, da vida el exterior arquitectónico y destierra la imagen pétrea de la arquitectura medieval.

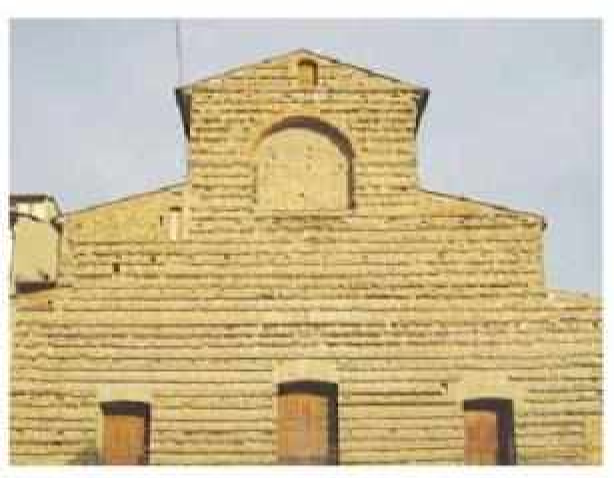
Como remate se construye una linterna. También ésta se adjudica en 1436 *ex aequo* a Ghiberti y Brunelleschi, aunque nuevamente se imponen los criterios de este último. Su forma circular y su contraste cromático, actúan como armónica "coronación" de toda la cúpula, y contribuyen lógicamente a la iluminación cenital del crucero del templo. Así, se introduce ya el sentido de unidad que provoca el efecto lumínico en la arquitectura del primer Renacimiento.

## Iglesia de San Lorenzo

En lo que se refiere a la construcción de iglesias, es necesario partir de la base de que la interpretación de los espacios interiores inspirados en la Antigüedad resultaba difícil, pues los templos antiguos no se habían pensado como un espacio interno para los fieles.

Esta deficiencia exige de Brunelleschi un nuevo alarde de talento si quería integrar la tradición en la nueva arquitectura. Lo consiguió con éxito en la construcción de la cúpula de Santa María dei Fiori, y vuelve a lograrlo en las dos iglesias de planta basilical que construyó, San Lorenzo y el Santo Spirito.

La primera, la iglesia de San Lorenzo, fue una idea propuesta en 1418 por ocho familias florentinas, que deseaban un templo en el que se abriera una capilla para cada una. Fue la familia de los Médicis, quien adjudica el encargo a Brunelleschi en tiempos de Cosme de Médicis, el mecenas del arquitecto, y que además consigue, a cambio una cantidad de dinero, que la iglesia quede para su familia. Buen ejemplo éste de mecenazgo artístico renacentista con un componente importante de ostentación social.


Iglesia de San Lorenzo.



Interior de la iglesia de San Lorenzo.

La planta de la iglesia es de cruz latina, que a pesar de ser especialmente longitudinal, produce un cierto efecto visual de centralización en la zona del crucero, por efecto de la luz proveniente de la cúpula.

Este doble juego de concepción espacial se complementa con un diseño de la planta con base en ejes ortogonales. Es decir, un modelo de planta construida en cuadrículas, formadas por la relación que existe entre las naves y el crucero, en el crucero o en la cabecera. Un trazado que no puede ser más racional debido a su geometrismo y su estudiada proporción.

En el interior, el lenguaje recupera todo el contenido clásico: las naves se separan mediante columnas y arcos de medio punto. Se utiliza el plinto, la basa ética, el fuste liso, el capitel corintio y, sobre el capitel, un núcleo de entablamento que realza el arco.

Igualmente importante es el efecto espacial creado por la luz y el color. La luz cenital contribuye a la unidad del espacio, y el bicromatismo, a resaltar la perfección geométrica y el sentido ortogonal del diseño.

Las cubiertas también siguen modelos clásicos. Son planas en la nave central, con decoración de casetones, y baídas en las naves laterales.

En San Lorenzo tampoco falta un módulo de proporcionalidad, ya visto en planta, y que asimismo se respeta en el conjunto de los elementos formales. Concretamente, se establece a partir de la medida de la columna, que retoma de esta forma el protagonismo que tuviera en la Antigüedad.

Se crea así una concepción espacial y elegante, diáfana y de unidad, sobria y grandiosa, que a pesar de su modernidad evoca las grandes obras clásicas.

## León Bautista Alberti

Alberti (Génova 1406-1472) no es solamente el segundo gran arquitecto del quattrocento, sino además un teórico de primer orden en este campo.

Hijo natural de un exiliado florentino, realizó sus estudios en Padua y Bolonia, si bien su auténtica formación artística se produce en Roma. Es allí donde descubre toda la grandeza del arte clásico contenida en su obra erudita (*Descriptio Urbis Romae*).

En 1434, al llegar a Florencia encuentra en Brunelleschi el verdadero maestro al que hay que seguir. Quedan en esta ciudad como sus obras más conocidas el palacio encargado por la familia Rucellai y la fachada de la iglesia de Santa María Novella.

En Roma trabajará también como arqueólogo y restaurador de edificios antiguos, sin olvidar su principal actividad como teórico, que dio como resultado su obra básica arquitectónica al modo de Vitrubio, *De re aedeficatoria*.

Algún tiempo después trabaja también en Rimini, donde realiza el templo de Malatesta, y en Mantua, donde construyó las iglesias de San Sebastián y de Sant' Andrea.

Alberti fue, sin duda, un típico humanista y hombre del Renacimiento. Poeta, teórico del arte, arquitecto urbanista, estudioso, encarna el ideal del hombre-artista polifacético del quattrocento.

### Palacio Rucellai

Una muestra de la renovación urbana que se produce en el Renacimiento y de la prosperidad de algunos grupos sociales, es la aparición de los "palazzi" o palacios, construidos por las principales familias de las ciudades más florecientes.

Lo mismo que las plazas articulan a partir de ese momento la estructura urbana, los palacios enmarcan muchas veces esas plazas, buscando en su interrelación módulos de proporcionalidad y efectos visuales en las fachadas.

Los palacios son el emblema y el orgullo de esta nueva sociedad, en gran medida porque son la mansión de una nueva clase triunfante que desea sustituir las viejas casas nobiliares. De esta forma, los palacios del quattrocento ya no serán casas fortificadas, sino, por el contrario, palacios abiertos a la ciudad e integrados en su urbanismo. Decía Alberti que el palacio del *Señor* no debía ser amenazador. Y decía también en el *trattato*, que el palacio señorial debe imponerse más por el prestigio intelectual que por la ostentación del fasto y la fuerza.



Palacio Rucellai de Alberti.

El palacio de Alberti resulta así de un lenguaje diferente al de los palacios anteriores. En la fachada se advierte una mayor plenitud en su almohadillado, con sillares rehundidos en sus aristas, lo cual permite que luces y sombras remarquen el sentido geométrico del conjunto.

Para establecer la diferencia formal entre los tres pisos, Alberti no opta por la gradación de relieve en los paramentos, tal como ocurría en otros monumentos anteriores. Por el contrario, emplea un procedimiento clásico: la superposición de órdenes, que nos recuerda el modelo del Coliseo de Roma.

En efecto, en el primer piso emplea pilastras adosadas de orden toscano, tal vez el más vigoroso de la tradición clásica. Se acentúa además esta sensación de mayor rigor en la primera planta, merced a un amplio basamento de aparejo reticulado (*opus reticulatum*), también utilizado por los romanos.

En la segunda y tercera plantas emplea pilastras de orden corintio, mucho más finas. También siguiendo esquemas clásicos, separa ambos pisos por medio de entablamientos.

Un elemento muy personal de los palacios de Alberti son las ventanas. Las del Palacio Rucellai son las típicas ventanas albertinas: ventanas bíforas, rematadas en sendos arcos de medio punto, englobados a su vez en uno mayor, en cuyo tímpano se integra un característico óculo u "ojo de buey".

## Escultura

El nacimiento de la escultura es parecido al de la arquitectura y la pintura. Mientras en la segunda mitad del siglo XII en unos países agonizaba el románico o se iniciaba el gótico, en Italia se encaminaba al renacimiento.

En el siglo XV las obras renacentistas amalgaman la inspiración clásica con el naturalismo gótico, lo que dio por resultado tipos humanos sometidos a los cánones clásicos. Por su parte, en el siglo XVI el gusto vuelve hacia lo grandioso así como hacia la interpretación idealista de la estatuaria clásica.

Aunque el mármol continuó siendo el material preferido, se produjo un desarrollo espectacular de la técnica del bronce y se popularizó el uso del barro vidriado recubierto con esmalte policromado para darle un sentido más realista.

Por otra parte, los temas se diversifican. Junto a los temas religiosos florecen los profanos: estudio de desnudo, esculturas de niños y adolescentes, estatuaria


San Juan Bautista, en el retablo de la Capilla a él dedicada en la Catedral de Barcelona (siglo XVI).

### Información relevante

Escultura renacentista:

- En este periodo, el cuerpo humano recobró un papel importante. Existe preocupación por las proporciones y la belleza de los cuerpos desnudos.
- A los escultores les preocupaba la anatomía y plasmar la fuerza del sentimiento, de las pasiones humanas. Para ello se utilizan materiales nobles, como el mármol y el bronce.
- Además del género religioso, surgen elementos profanos y resucita el retrato ecuestre.

ecuestre, retrato de personajes ilustres y el bulto-retrato, en donde la expresión de realismo e individualismo adquiere mayor importancia. El relieve se caracteriza por una fuerte preocupación por la perspectiva, el espacio y la profundidad. Los personajes representados en éste y en la escultura están dotados de una serenidad y calma de actitudes muy diferentes al gótico.

### Lorenzo Ghiberti (Florencia 1378-1455)

Ghiberti fue orfebre, escultor, arquitecto y escritor de arte.

Si bien empezó su trabajo como orfebre, pronto adquirió renombrada fama al resultar vencedor, frente a Brunelleschi, en el famoso concurso de adjudicación de los relieves del Baptisterio de Florencia.

También hubo de compartir con él la construcción de la cúpula de Florencia, aunque en este caso se impusieran los criterios de su rival.

Algunos años más tarde realizará las segundas puertas del Baptisterio y en 1425, las terceras, las que Miguel Ángel denominó "del Paraíso".

Escultor refinadísimo, Vasari dijo de él "que sus obras parecían hechas no con la fundición, sino con un soplo". Esta beneficiosa influencia se dejaría sentir sobre un joven ayudante que participaría en las obras del Baptisterio, Donatello, si bien se alejaría progresivamente del contexto gótico en que se integra todavía en cierto modo la obra de Ghiberti.

No obstante, también demostró su interés por la Antigüedad clásica y las innovaciones de su época. Así se desprende del contenido de los tres libros (*Comentarios*) que escribió al final de su

vida, y que podemos considerar como la primera historia del arte moderno, en la que no faltan alusiones agudas y precisas respecto de las grandes obras de los mejores artistas del trecento y el quattrocento.

## El concurso de 1401

El siglo se abre en Florencia con una competición entre escultores: el concurso para las segundas puertas de bronce del Baptisterio (la primera la había realizado Andrea Pisano en 1336).

Participan en este certamen maestros ya afamados como Jacopo Della Quercia, y dos escultores muy jóvenes, Lorenzo Ghiberti y Filippo Brunelleschi.

El tema oficial del concurso consistía en presentar una "historia" del sacrificio de Isaac, en relieve y ejecutado en un cuarterón o *compasso*, de bordes lobulados, como los de la puerta relizada en el *trecento*.

Atendiendo al relieve de Ghiberti, en primer lugar advertimos la utilización de todos los elementos del relato bíblico: Isaac, Abraham, el altar, el ángel, el carnero, los criados, el asno, la montaña.

Asimismo, la obra muestra su formación humanista y su inclinación por la cultura clásica. En realidad, representa el sacrificio con una interpretación alegórica: la renuncia a los afectos personales en aras de la obediencia a un imperativo superior. Recuerda además al sacrificio de Ifigenia, símbolo clásico de sacrificio del inocente evitado *in extremis*. De esta forma, no expone un drama, sino que evoca un antiguo rito sacrificial. Las figuras también están vestidas a la antigua e incluso el friso del altar presenta un carácter clásico. Su canon y representación del desnudo evocan igualmente la formulación clásica, especialmente en el cuerpo desnudo de Isaac y en los paños volados de Abraham.


*Puertas del Paraíso* de Lorenzo Ghiberti, en Florencia, Italia.

Desde un punto de vista plástico, asistimos a una composición centrípeta, que permite armonizar en su unidad dos escenas diferentes: la principal del sacrificio y la secundaria de los criados al pie del monte.

La separación entre ambas escenas está representada por la recta cresta que corta diagonalmente la escena. Pero este eje transversal no sólo divide, sino que coordina ambas escenas, ya que marca dos órbitas de movimiento: la larga curva falcada de Abraham y la opuesta, inversa del cuello del asno. Ritmos curvos éstos que además encuentran eco en las curvas de los lóbulos del marco.

De esta forma, montaña, asno y brazo de Abraham señalan ya una estructura centrípeta de líneas divergentes que se prolongan hacia el exterior. Pero no son las únicas: la mano del ángel, la cabeza de Isaac y el brazo extendido de Abraham completan esta composición, que transmite la sensación de haber detenido la escena, como si el movimiento se hubiera quedado en suspenso.

El relieve de Brunelleschi es diferente: en primer lugar, su composición es muy distinta. Divide en compartimentos aislados las dos escenas en que se separa la "historia". En la parte superior, la principal y en la inferior, la secundaria. Además, la escena del sacrificio se describe como un drama, lo que obliga a una concentración en un punto de los movimientos; es decir, a una composición centrífuga. En efecto, el centro compositivo donde se concentra la tensión del drama, de la representación, se halla en el cuerpo de Isaac, cuya cabeza aferra con violencia la mano de Abraham.

Surge de esta forma, entre padre e hijo, una interrelación compasiva: el padre avanza con su peso sobre el hijo, y éste contrapone la mirada hacia sus ojos. Para concentrar aún más la acción se cierra un triángulo de fuerzas contrapuestas a través de la mano del ángel, que como caído del cielo, se abalanza sobre Abraham. Al quedar la escena secundaria tan aislada de la principal, se subraya con más intensidad el drama.

Finalmente, el concurso fue ganado por Ghiberti. Tal vez porque su lenguaje era menos rupturista que el de Brunelleschi.

Las representaciones de Ghiberti son más naturales, más líricas, y, sobre todo, más próximas a los modelos clásicos, tanto por el tratamiento del tema como por las soluciones formales. Brunelleschi, por el contrario, se conforma en este aspecto apenas con la representación de un criado sacándose la espina, que nos recuerda la famosa escultura helenística.

A los dos podemos considerarlos *modernos* en su momento. Ghiberti se olvida de ciertos remilgos y detalles superfluos propios de la tradición gótico-tardía, si bien —eso sí— conserva su característico lirismo.

No obstante, Brunelleschi es realmente revolucionario porque crea un espacio nuevo en la escultura y porque introduce la fuerza de la expresión y la rotundidad en las acciones. Con él sí que desaparece cualquier rastro anecdótico, pues reduce la escultura a su esencia: el movimiento. Una solución, la suya, quizá excesivamente temeraria todavía.

Con Donatello se introduce el elemento popular en el campo de la escultura. Él mismo es un hombre del pueblo que aprende el oficio trabajando en los talleres, hasta que entra en el circuito culto de Ghiberti.

Donatello era amigo y compañero íntimo de Brunelleschi, si bien existía entre los dos un abismo de clase social. Se cuenta que cuando Donatello esculpió el crucifijo de madera de Santa Croce, Brunelleschi le reprochó "haber colocado en la cruz a un campesino", sin considerar que las proporciones del cuerpo debían ser perfectas. Y más tratándose de la divinidad.

Por ello, si Brunelleschi representa la tendencia intelectual e idealizante, Donatello es un fiel intérprete de las corrientes dramática y realista.

## Donato di Niccolo, Donatello (Florencia 1386-1466)

Llamado Donatello, no fue solamente el mejor escultor florentino anterior a Miguel Ángel, sino también al artista más representativo del siglo xv. En realidad, todos los escultores posteriores, incluido Miguel Ángel, se hallan en deuda con él.



*San Marcos*, Donatello.

Se formó en el taller de Ghiberti, con el que empieza a colaborar a los 17 años. En 1408, es decir, apenas a los 22 años, realiza su primera obra en mármol, el *David*. No obstante, en ella aún se advierten elementos de la tradición medieval, que pronto se verán sustituidos, en obras como *San Marcos* o *San Juan Evangelista*, por un criterio humanista en su escultura, base del Renacimiento escultórico y de su incipiente fama.

También experimenta en el campo de la perspectiva en relieves como *El banquete de Herodes* o *Assunta*, y es habitual su práctica en todo tipo de materiales.

Entre 1431-1433 permaneció en Roma acompañado de su amigo Brunelleschi, tiempo que aprovechó para aprender de las obras antiguas e ingresar en su periodo de madurez. Pruebas de ello, entre otras cosas, son obras tan fundamentales como el *David* en bronce o las piezas de Cantoría de la catedral de Florencia.

A pesar de que toda su obra supone un cambio radical en el ámbito de la escultura por su continua experimentación formal y sus nuevos contenidos, Donatello disfrutó de reconocida fama y éxito profesional. Con él la escultura vuelve los ojos al sentido heroico y medido de la Antigüedad clásica, si bien bajo un prisma nuevo, el del hombre nuevo del Renacimiento, el del humanista, en fin.

### *David* de Donatello

No debemos olvidar que el símbolo del *David* es siempre el de la victoria de la inteligencia sobre la fuerza bruta.

Este *David* muestra toda la fragilidad de un cuerpo en el que se destaca su sensualidad y lirismo. Desde otro punto de vista, muestra también la determinación de una figura reflexiva, de un espíritu victorioso.

En el tratamiento del cuerpo, Donatello aprovecha magistralmente las cualidades que le otorgan el bronce y que



Réplica del *David* de Donatello en el Museo Victoria y Alberto, Londres.

resultan determinantes en este caso. En efecto, la luz parece que resbala sobre esta superficie, creando brillos, juegos de luces y sombras, tacto terso, que conllevan un fuerte contenido sensual, dulcificado por un suave contraposto.

Tal vez se trate de la más clasicista de las obras de Donatello, en la que parece enlazar con la gracia clásica de algunos modelos de Ghiberti. En ello tiene que ver también la exaltación de la belleza del cuerpo, su lirismo erótico y la ambigüedad adolescente.

En contraposición, su hondura psicológica, su madurez espiritual, más contrastada si cabe, sobre su rostro igualmente infantil.

## Pintura

En el desarrollo del Renacimiento cuenta mucho la apariencia de una clase social: los intelectuales, que con sus ideas humanistas convierten al hombre, como en la época clásica, en el centro del Universo y en la medida de todas las cosas, pues trastoca su actitud sobre el mundo, que ahora no sólo ansía conocer, sino captar mentalmente.



*Retrato de Federico Montefeltro*, Piero de la Francesca.



*Retablo de Brera*, Piero de la Francesca.

Esta nueva concepción va a repercutir en la ciencia y en el arte, que se afana por descubrir leyes objetivas que permitan representar no sólo lo que se ve sino las estructuras secretas. Se pasa así de representar simplemente la realidad a intentar ordenarla según una rigurosa colocación de los objetos. Brunelleschi inicia sus estudios de la perspectiva mediante la asociación del arte con la geometría y las matemáticas. Sus descubrimientos se aplicarán a la pintura, lo que permitirá a los pintores representar el espacio de tres dimensiones sobre una superficie plana, abandonando así su carácter lineal, como en el románico y el gótico, donde el color es generalmente elemento ornamental al igual que la línea. Ahora surge la tradición del bulto pleno, que procura obtener formas fuertemente tridimensionales y al mismo tiempo situarlas en un espacio posible, cuyos elementos entran en correlación con las figuras. Al separar la obra de su soporte temático, el dibujo recupera su valor estético clásico.

El quattrocento es el momento en que los pintores buscan la solución a los problemas técnicos: perspectiva, luz, proporciones, composición, etcétera.

En la representación del espacio los pintores distribulan los objetos en un riguroso orden de proporción y simetría según los estudios de Brunelleschi, que convierten las obras pictóricas en una especie de ventana abierta a un mundo ideal.

La elaboración de este artificio óptico se hizo posible gracias al uso de dos convencionalismos:

- La perspectiva lineal, cuyos objetos se acortan con la distancia.
- La perspectiva aérea, en la que se difuminan con la distancia.

Masaccio fue el primero en aplicar la primera a la pintura, con lo cual creó la ilusión de profundidad y volumen, mientras las tonalidades cromáticas de la perspectiva aérea darán un gran impulso a la pintura del siglo XVI.

El estudio de la luz obsesiona a Piero de la Francesca. Con el fin de crear ambiente y darle corporeidad a la figura recurre al modulado del color por medio de la luz, aunque salvo en Venecia, prima el dibujo sobre el color.

En cuanto a la figura humana, se recupera el ideal clásico. Masaccio impresiona por la falta de estilización, el sentido de la realidad, de la naturaleza, de la humanidad, que por vez primera entra en el mundo del arte. Sus personajes, llenos de una dignidad natural y sus seres divinos, de una gran humanidad, logran reducir la diferencia entre la vida terrestre y la eternidad. Las composiciones forman esquemas geométricos sencillos que procuran siempre el equilibrio y el orden conceptuales. Florencia, bajo los Médicis, se convierte en el centro pictórico italiano, popularizando entre la burguesía la pintura al óleo sobre lienzo.

## Información relevante

Pintura renacentista

- Los pintores del Renacimiento no pudieron recurrir a modelos clásicos: en la época, las pinturas de ese estilo estaban desaparecidas.
- Destaca por su originalidad y el interés en representar la vida real; los pintores daban a sus cuadros apariencia tridimensional mediante:
  - La perspectiva.
  - El tratamiento lineal.
  - El tratamiento aéreo.
  - El sombreado.
- Los fondos arquitectónicos se incorporan a la pintura junto con los paisajes, en oposición a los fondos dorados de los cuadros medievales. La pintura al óleo, que se introduce por influencia flamenca, permitía conseguir muchos matices en las tonalidades.
- Florencia, Venecia y Roma fueron las ciudades con mayor producción artística y que consiguieron crear escuela.
- Los temas preferidos eran:
  - Retratos.
  - Mitología clásica.
  - Temas religiosos.

## Tommaso di ser Giovanni di Mone, *Masaccio* (1401-1428)

Tommaso di ser Giovanni di Mone, apodado Masaccio (el "Tasco"), fue el primero y para algunos el más grande en la sucesión de los maestros venecianos del siglo XV.

Los textos le mencionan por primera vez como pintor en 1422, año en que ingresó en el Gremio de Florencia. De 1426 es su famosa *Madonna con el niño* para la iglesia Carmelita de Pisa y hoy en la National Gallery, de Londres.

Con Masaccio comienza un nuevo estilo pictórico, igualmente revolucionario como lo habían sido las aportaciones de Brunelleschi o Donatello en arquitectura y escultura, si bien éstos eran mucho mayores que él, lo que permite hablar de un auténtico genio, que a los 25 años ya había madurado su propio estilo y que a pesar de una vida tan breve puede considerársele uno de los fundadores de la pintura moderna.



*Retrato de joven de perfil*, Massacio.

Su estilo está dominado por el realismo y la sobriedad, por la solidez formal y sus efectos de luz. Se le emparenta en cierto modo con Giotto, si bien en Masaccio no falta el aporte intelectual y humanista de los grandes pioneros del quattrocento.

Entre 1425 y su temprana muerte a los 28 años realiza dos de sus obras más conocidas y representativas: El fresco de *La Trinidad* para la iglesia de Santa María Novella en Florencia, y los frescos de la Capilla Brancacci en la iglesia de Santa María del Carmine de Florencia.

Pese a que murió muy joven, Masaccio creó un estilo de gran calidad, lejos del estilo gótico internacional. En él parece reencarnarse la olvidada monumentalidad giottesca, con sus personajes llenos de grandeza, de rostros expresivos, que exteriorizan su estado de ánimo.

Aplicando sus conocimientos sobre la perspectiva y la luz, sumerge al hombre en una realidad tridimensional, emotiva, posible y libre de detalles anecdóticos. Esta cadencia de retoricismos sorprende en su época, que prefiere la sensualidad de Fra Angélico, ya que es un arte que no limita la realidad vista, sino que la recrea. Al pintar, trata de liberarse de su profunda conciencia de la tragedia del hombre, necesariamente mortal, pero cuyas creaciones espirituales son eternas. Esta contradicción la resuelve mediante la transformación del cuerpo humano en un monumento para el espíritu.

### *Santa Ana, la Virgen y el Niño*

En colaboración con su maestro Masolino, Masaccio pintó *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, obra en la cual éste ejecutó a Santa Ana y los Ángeles, mientras Masaccio abandona el linealismo y logra volúmenes que se integran en el espacio.

En el relato de Pisa aún se muestra el oro como espacio envolvente en la predela, como muestra la *Adoración de los Reyes Magos*, en la cual notamos la evolución de la pintura florentina paralela a la de la escultura y la arquitectura. Los gestos góticos han desaparecido en beneficio de volumen logrado a base de luz y color. Los reyes aparecen tan reales que incluso se les ha privado del nimbo santo, que se reserva exclusivamente para la Sagrada Familia y de forma muy discreta. El exotismo de las vestimentas ha desaparecido. El paisaje en penumbra refuerza la escena.

En la capilla Brancacci de la iglesia del Carmen, de Florencia, inicia el primer ciclo renacentista con escenas de la vida de San Pedro y el grupo de Adán y Eva.



*Santa Ana, la Virgen y el Niño*, Masaccio.

### La expulsión del paraíso

*La expulsión del paraíso* contiene los primeros desnudos del Renacimiento. Regularmente dibujados y someramente coloreados estos personajes ya no son meras criaturas avergonzadas, sino seres humanos que sufren profundamente. Más que sentirse culpables, los presenta como víctimas. Adán avanza con un gesto firme, cubriéndose el rostro con un gesto reflexivo. Eva camina fatigosa, mientras oculta parte de su cuerpo al tiempo que lanza un grito desgarrador.

Su rostro no puede esconder el dolor del acontecimiento. La diferencia psicológica entre el hombre y la mujer está plenamente lograda. Nadie había sido capaz de interpretarlo de este modo.

### La Trinidad

Para la iglesia de Santa María Novella (Florencia), Masaccio pintó *La Trinidad*, obra en la cual logra unir arquitectura y pintura en una realidad espacial. La Trinidad, acompañada de San Juan y la Virgen (*Deesis*), que muestran la revelación del ministerio al espectador, se organizan dentro de un arco franqueado por pilastras donde se abre una capilla con bóveda de cañón con casetones al gusto de Brunelleschi, logrado con base en sus conocimientos de la perspectiva. El realismo es tal que da la sensación de que el muro está perforado. Llama la atención el ritmo cruzado de los colores y la utilización del mismo canon a pesar de los tres estadios de jerarquía.

### La Crucifixión

En esta obra más que por la perspectiva, se preocupa por la anatomía de los cuerpos, que se metamoforsean por punto de bajo de mira y así Cristo presenta la cabeza pegada al tórax para acentuar el efecto de perspectiva.

La importancia de Masaccio en este periodo de la pintura universal es enorme; su característica capacidad de innovación en la técnica y la presentación, deja una huella que muchos otros seguirán. Su labor resulta en cualquier caso revolucionaria y sólo comparable a la realizada en su momento por Giotto. Su principal maestro fue el pintor Masolino, aunque los verdaderos inductores de la nueva pintura de Masaccio son el arte de Brunelleschi y Donatello.

### La Virgen

En esta obra Masaccio es capaz de combinar cierta idealización tardogótica, que se concreta en la armonía en la composición y en el tratamiento cromático como consecuencia de la referencia clásica y en la aportación personal de una pintura robusta, maciza, solemne, de una enorme fuerza expresiva.

### El tributo

Esta obra narra el episodio evangélico en el que Cristo, convencido de que "hay que dar al César lo que es del César", manda a Pedro que cumpla con esta obligación, para lo cual primero debe recoger el óbolo que hay que pagar de la boca de un pez (ahí el milagro) para después entregárselo al recaudador.

La escena tiene tres momentos bien diferenciados y los tres se presentan en el cuadro:

- El momento en que el recaudador pide el impuesto y Cristo imperativamente manda a Pedro a cumplir.
- El segundo, a la izquierda, cuando Pedro recoge el óbolo del pez muerto, hecho que en sí constituye el milagro de este episodio evangélico, pero que aquí se trata de modo bastante marginal.
- El tercero, a la derecha, cuando Pedro accede a pagar al recaudo.

Sin embargo, las tres escenas no siguen un orden cronológico, porque, como se ha descrito, el primer hecho se halla en el centro, el segundo a la izquierda y el tercero a la derecha.



Fresco de Santa María del Carmen en Florencia, Masaccio.



*La Trinidad*, Masaccio.


*La Virgen*, Masaccio.


*Autorretrato*, Botticelli.


*El tributo*, Masaccio.

## Sandro Botticelli (1455-1510)

En la segunda mitad del siglo XV, Florencia parece abandonar la línea marcada por Masaccio y prefiere una pintura próxima a la flamenca de contenido más alegórico en el que subyace un fuerte sentido clásico.

Afectado por la crisis sociopolítica y religiosa que invadió Florencia a finales del siglo, su obra se ve inmersa en un sentimiento de pesimismo y de melancolía. Si como renacentista exalta al hombre, su desconocimiento del secreto de su existencia le provoca miedo e inseguridad. Esta contradicción crea cierta turbación en su espíritu y su campo es abonado por las predicaciones de Savonarola contra el paganismo de la sociedad renacentista.

Recapacitando sobre su vida anterior, Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, o Sandro Botticelli, se decide a destruir muchas de sus obras profanas.

Para él, está dotada de un nuevo sentido: la pintura subjetiva, donde la belleza es algo inmaterial y sólo se puede alcanzar por medio de metáforas y apologías.

Pintor de una sensibilidad exquisita, se despreocupa de las conquistas técnicas, para dejarse arrastrar por su inspiración, con base en la cual crea una pintura subjetiva. Domina en él su vocación de dibujante, con líneas deliciosas que oscilan como llamas en un mundo de color. Su arte es puro lirismo, mero arabesco. Es, por lo tanto, el pintor que mejor ha representado las líneas en movimiento de todo el siglo XV.

Su repertorio artístico engloba temas religiosos, mitológicos y retratos.

### Temas religiosos de Botticelli

Con Botticelli se pierde la tranquilidad y la alegría de los pintores anteriores, y se torna melancolía. Los rasgos de la Virgen son tristes y su mirar, de ensueño. Cuando contempla al Niño, parece presagiar el trágico final que le espera.

#### *La virgen del Magnificat*

Realizada en plena crisis religiosa (1485), consigue una armonía compasiva excepcional, pues las siete figuras se adaptan a la forma circular de su obra. La composición gira alrededor del Niño, mientras

la Virgen y los ángeles se inclinan suavemente hacia Él, forzados por el contorno del *tondo* (pintura circular). El círculo se cierra en la parte superior con la corona y en la inferior con las manos entrelazadas de la Virgen.

### *La Virgen con el Niño y San Juan*

También llamada *Virgen del Rosal*, es quizás la más lírica de sus madonas. El conjunto madre-hijo resulta de una gran expresividad y dan la sensación de no sentirse observados, mientras que San Juan se dirige al observador como pretendiendo contarnos su pensamiento.

Historia de las *Tentaciones de Moisés*: El papa Sixto IV le encargó que pintara esta obra para la Capilla Sixtina. Compuso varias escenas entre las que se destaca las pruebas que Moisés aplica a los que se han levantado contra el sacerdote Aarón. Una de las más notables es la prueba del incienso, en un ambiente presidido por el arco romano.

Además de este repertorio podemos agregar *La Virgen de la Granadas*, donde se acentúa el sentido de lo melancólico; *La Piedad*, que refleja un gran dramatismo, a pesar de la dulzura de los rostros; *La Adoración de los Reyes* (Pisa), en la cual los reyes pierden su exotismo comportándose como humanos y reservando los nimbos para la Sagrada Familia. El dibujo cede a la luz y el color.

## Temas mitológicos de Botticelli

Junto a la creación de temas religiosos sintió una fuerte afición por los mitológicos, algunos de los cuales fueron destruidos por él mismo.

### *Venus y Marte*

En *Venus y Marte* recoge un tema procedente de un sarcófago romano del Museo Vaticano. Sus modelos son Juliano de Médicis y Simonetta Vespucci a la que parece aludir la cepa de avispas en la cabeza de Marte. Se sabe que de los amores de Venus y Marte nació Armonía, es decir, si uno es el principio generador de la Naturaleza y el otro el destructor, de la fusión de ambas fuerzas cósmicas se engendra la armonía del Universo. Venus aparece representada por una joven aristocrática, inquieta e inteligente, de mirada lejana, vestida con una túnica suntuosa, con pliegues armoniosos y en posición romántica. Frente a ella está el cuerpo desnudo de Marte, hundido en el sueño, como agotado por el esfuerzo. Ambos, Venus y Marte, aparecen distantes, pese a los esfuerzos de los pequeños faunos (divinidades protectoras, animales que viven en los bosques y cuya visión provoca la muerte) por acercarlos.

El arabesco de la línea y los valores plásticos de la masa se conjugan de forma magistral. El paisaje se reduce al fondo de un prado bajo el cielo azul entre dos fragmentos del bosque.

### *El nacimiento de Venus* (1485)

Parece que para componer esta obra se inspiró en unos versos de Poliziano que describe una obra romana de Apeles.

Según la corriente neoplatónica, el amor es un deseo del goce de la belleza, lo que convierte a Venus en diosa del amor y, por ende, de la belleza. Pero esta belleza es representada por dos tipos de Venus.

La Venus celeste, nace cuando Urano lanza su semen al mar. Por carecer de madre, es inmaterial y pertenece al mundo de la belleza primaria de la divinidad. La Venus natural, hija de Júpiter y Juno, es la imagen individualizada y material de la belleza primaria, que hace inteligible la belleza a nuestra percepción. Por lo tanto, esta obra pretende mostrarnos que la belleza nace de la unión del espíritu con la materia.

### *Céfiro*

Abraza a una ninfa que derrama flores, símbolo del semen de Urano. Desde el fondo de las formas primarias del mar emerge una Venus desnuda, de belleza pura y sin aditivos, de cuerpo encurvado por el soplo del Céfiro. La obra es toda poesía, un canto neoplatónico en el que el hombre busca la belleza, el amor y la verdad encarnada en la figura de Venus.

### *La primavera* (1478)

Forma pareja con *Céfiro*, e incluso repite algunos de sus personajes. Para la comprensión del cuadro es crucial la figura de las Tres Gracias. En la Antigüedad clásica, se las consideraba las Doncellas de Venus, mientras que en el cristianismo se aprovechó su valor ternario para darle un nuevo simbolismo desvinculado de Venus. Durante el Renacimiento, fueron consideradas una "Trinidad" (castidad, pulcritud y voluptuosidad), de la cual Venus era la *Unidad*, es decir, la suprema belleza, de una forma muy semejante a como el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo son considerados el triple aspecto de la Deidad.

*Virgen del Magnificat*, Botticelli.

## EL NACIMIENTO DE VENUS

**Sandro Botticelli. Florencia.**
1485 aproximadamente. Primer Renacimiento.

*El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli es un ejemplo de la pintura del Primer Renacimiento. Para su elaboración, se utilizó témpera sobre lienzo. El dibujo es depurado y hay un predominio de la línea sobre el color. En la escena aparecen cuatro personajes, dos figuras a la izquierda, que simbolizan la unión de la materia y el espíritu y que dan vida a Venus. En el centro, la representación de la diosa desnuda a la cual se le concede un nuevo significado como expresión de la inteligencia pura o de la suprema sabiduría. Esta alegoría deriva de la escuela neoplatónica que tiene su sede en Florencia, con la protección de Lorenzo el Magnífico, y en la que participan personajes como Marsilio Ficino, Poliziano y Pico della Mirandola. A la derecha se encuentra la Hora que sostiene un manto con el cual cubre a Venus y que se ha interpretado como el ocultamiento del conocimiento. Esta pintura, símbolo del Humanismo renacentista, marca la exaltación de la belleza y la dignidad de los hombres y mujeres, así como el fin de la concepción medieval centrada en lo divino.











*La primavera*, Botticelli,1478.

El cuadro presenta al viento Céfiro que persigue a la ninfa Clora, que al ser atrapada se transforma en Flora o Primavera con sus flores. En el centro, Venus vestida, convertida en algo material, acompañada por su hijo Cupido dispara su dardo a las Tres Gracias cubiertas con un velo transparente.

Al lado, Mercurio, como mensajero de los dioses, señala el cielo donde se halla el verdadero amor.

Con ello se pretende indicar todo el ciclo: Céfiro representa la belleza material, las Tres Gracias la comprensión del mundo en contacto con el amor de Venus y Mercurio la posibilidad de que el amante de la belleza alcance la visión del mundo celeste de las ideas.

### *La calumnia* (1495)

En este cuadro quiso reconstruir el tema clásico de Apeles, descrito por Luciano. Sin embargo, la obra se sale de lo clásico dado su excesivo movimiento, lo que nos permite pensar que la ola de fanatismo que asolaba Italia le induce a crear esta obra donde funde lo clásico con el cristianismo. El rey Midas, aconsejado por la sospecha y la ignorancia, tiende la mano a la envidia, la cual conduce a la calumnia encendiendo el fuego de su pasión, representada por la antorcha. Otras dos figuras son el fraude y los celos. La calumnia arrastra a la víctima. Detrás, el remordimiento avergonzado vestido de negro que mira a la verdad desnuda, la cual dirige su mano y vista hacia el cielo. La estancia está

totalmente decorada con escenas de la Antigüedad clásica, del Antiguo Testamento e historias de Boccaccio. El poder destructor del tiempo se manifiesta en el paisaje desolador.

## Fra Angélico

Es Guido di Pietro, conocido como el Beato Angélico o Fra Angélico (Vicchio, Florencia 1395 - Roma 1455) uno de los artistas de la primera generación de pintores renacentistas que más deudas mantiene con la tradición inmediatamente anterior. En él se aprecian fórmulas y convencionalismos que se manifiestan en la utilización de arquitecturas goticistas como marco de sus expresiones plásticas, así como en el empleo de colores intensos y rutilantes.

Parece por ello un pintor conservador en medio de esta ebullición de modernidad y cambio que representa el quattrocento, si bien no hay que olvidar que su incursión personal y plástica en el ámbito religioso podría explicar también una forma de pintar que es coherente con sus contenidos y que no podría ser la misma que la de otros pintores que reciben encargos de los nuevos mecenas urbanos. Por otra parte, tampoco se estanca en un estilo inalterable, porque también él contribuye a "modernizar" el lenguaje precedente y porque sus últimas obras aceptan nuevos recursos de perspectiva y composición.

### *La anunciación*

Fra Angélico realiza para la iglesia de Santo Domingo de Fiesole tres retablos, el primero de los cuales se encuentra en Fiesole, el segundo en el Prado y el tercero en Louvre.

La *Tabla* o *Pala del Prado* está formada por una bellísima *Anunciación* y una presella con cinco tablillas. La tabla es de una belleza pocas veces igualada por el artista, lo que desecha la hipótesis de una autoría diferente. Es cierto que participaron colaboradores en su realización y que, por ejemplo, la escena del Paraíso no es suya sino de otro artista de su escuela, tal vez Zanobi Strozzi. Pero la escena principal, sin duda excepcional, es suya.

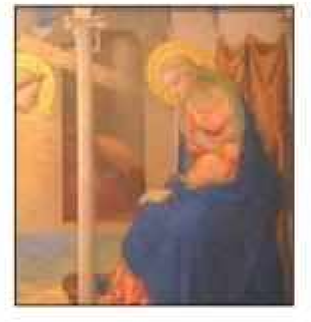
Ésta se desarrolla enmarcada en una logia de formas arquitectónicas, en este caso ya "brunellesquiana", donde se advierte una gran preocupación por el tema de la perspectiva geométrica. Tanto la actitud como la solución gestual de los protagonistas nos recuerda aún la pintura gótica más sensual, vinculada a la escuela de Siena. No obstante, es el tratamiento de la luz y la utilización del color lo que da un sello especial a esta obra.

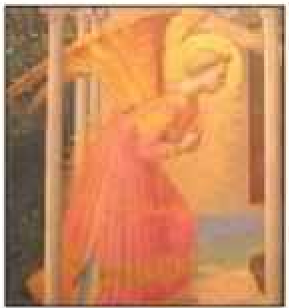
La luz diáfana y cristalina anuncia ya lo que va a ser la nitidez característica de la pintura de autores como Lippi, Botticelli o Piero de la Francesca.

El color, en el que se destacan los tonos violáceos, anaranjados y amarillos de las bóvedas de la arquitectura o del manto de la Virgen, envuelven la escena en una atmósfera ingrávida, radiante y plena, que nos transmite su contenido divino.

**_LA ANUNCIACIÓN_ DE FRA ANGÉLICO**







**Museo del Prado.**
1430-1432. Temple sobre tabla, 194 × 194 cm.

Tabla central del retablo pintado para la iglesia de Santo Domingo de Fiesole. Fue comprada por el duque de Lerma en 1611. De las tres versiones existentes, la del Prado es la que presenta una mayor riqueza de colorido y un discreto empleo del oro con técnica propia de la miniatura. Contrasta con la escena de *La Anunciación*, de gran simplicidad, la minuciosidad con que está tratado el jardín del Edén, de donde son expulsados Adán y Eva.

## Andrea Mantegna (1431-1506)

Los primeros años del siglo XVI fueron influidos por Mantegna en la pintura italiana. Una de sus obras principales es el *Cristo muerto*.

### *Cristo muerto*

Esta es una obra realmente espectacular, porque además de innovar en el tratamiento de la perspectiva es una obra auténticamente clásica por su sobriedad, detalle y claridad. En última



*Cristo muerto*, Mantegna.

instancia, se trata del escorzo más valiente y atrevido realizado hasta entonces. Al representar a Cristo con los pies por delante se ve obligado a utilizar una perspectiva con la línea de horizonte muy baja, "perspectiva de rana", lo que si bien resulta una temeridad plástica crea una tremenda profundidad.

Por otra parte, también la realización es rotunda en este caso, con una gran dureza de perfiles y contornos y una delineación total. La línea evidentemente prevalece, reafirmando el sentido escultórico de todos los elementos, de las sábanas de pliegues hirsutos y aristados, o las mismas llagas que aparecen huecas.

A ello debe sumarse también el dramatismo de la escena, que no sólo se basa en la monumentalidad de los personajes, sino en su tratamiento expresivo, muy próximo al de la pintura flamenca.

## El *cinquecento* italiano

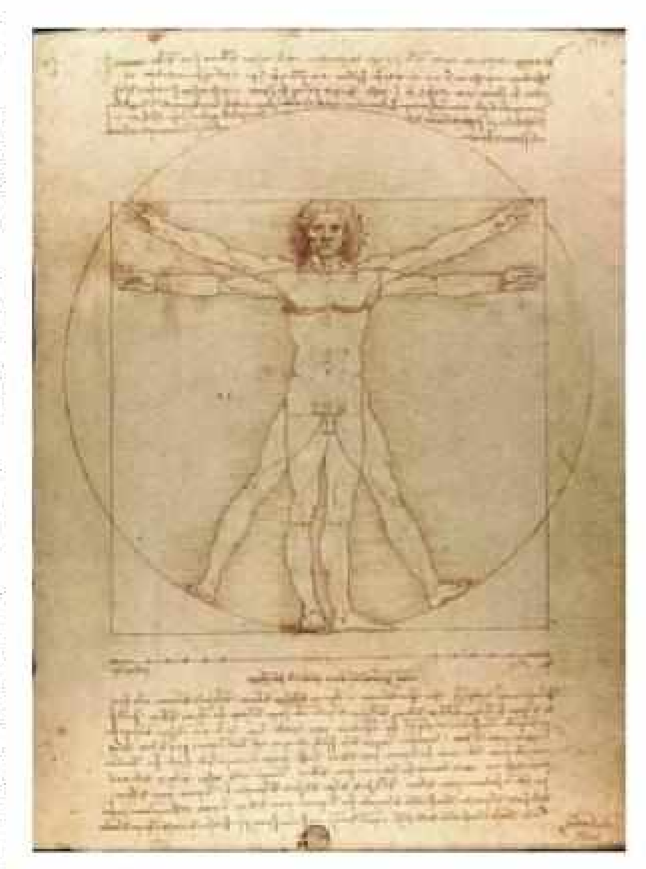
El propio nombre de cinquecento alude genéricamente al segundo ciclo del Renacimiento en Italia, concretado precisamente en el siglo XVI.

Tradicionalmente y de acuerdo con Vasari, esta segunda etapa se divide en Alto y Bajo Renacimiento, tomando como separación de ambos periodos la mitad del siglo y dos fases artísticas diferentes: la magnífica aportación de Miguel Ángel y la decadencia que le siguió.

En la actualidad dicha periodización ya no se acepta, principalmente porque se ha sistematizado como un estilo propio la supuesta decadencia de la que hablaba Vasari, el manierismo. Es más, éste se adelanta bastante en sus primeras manifestaciones, por lo que no hay que esperar a la mitad del siglo.

De esta forma, cuando en la actualidad se habla de cinquecento nos referimos a un periodo de Renacimiento pleno, de apogeo en las novedades introducidas por el quattrocento, pero que apenas dura las dos primeras décadas del siglo XVI.

Durante el cinquecento se mantuvieron ciertos aspectos característicos, propios del primer Renacimiento, en especial el apego a las pautas clásicas. No obstante, se producen también ciertas transformaciones en la Italia de la época que alteran el universo general que definió el arte de ese periodo, especialmente la intervención militar de países extranjeros como España o Francia en suelo italiano, la decadencia de algunas repúblicas independientes y la recuperación política del papado, cuyo nuevo mecenazgo convertirá a Roma en la capital artística del mundo. Florencia conserva todavía su importancia



*El hombre de Vitrubio*, Leonardo da Vinci.

artística, pues sigue siendo cuna de grandes creadores como Miguel Ángel o Leonardo da Vinci, y de mecenas como los Médicis, si bien pierde en este siglo el protagonismo que había tenido durante el quatrocento.

Roma, por su parte, cuenta con el mecenazgo principal del papa Julio II y posteriormente los de León X y Clemente VII. Ello atrae a la capital a los principales artistas del momento, entre los que se perfilan auténticos genios como Miguel Ángel, Rafael o Bramante.

Además, sigue existiendo un vivo interés por los restos arqueológicos conservados de la Antigüedad clásica, que también en este siglo se enriquecen, por ejemplo, con el descubrimiento en 1506 del grupo del Laoconte, que tanta repercusión tendría en el arte del momento y más exactamente en la obra del propio Miguel Ángel.

Pero además se advierte cierta inquietud también por cotejar y comparar las teorías de los tratadistas clásicos (Vitrubio, por ejemplo) con los postulados vigentes en ese momento.

El modelo antropocéntrico mantiene su preeminencia, aunque las obras, especialmente de arquitectura y de escultura, adquieran mayor monumentalidad.

Se potencia el carácter científico y de investigación de la obra de arte. En este sentido, las mayores aportaciones son las de Leonardo, especialmente su concepción de la perspectiva aérea.

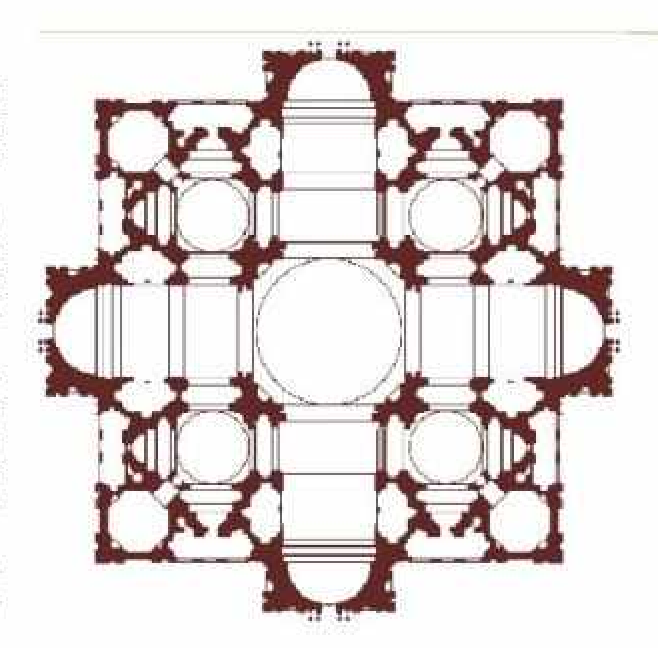
Por último, también crece el prestigio de los grandes artistas cuya cotización aumenta continuamente, pareja a su mayor encumbramiento. Este fenómeno transforma al mismo tiempo el modelo de la formación de los artistas, que del aprendizaje en el taller y con el maestro, se transforma ahora en una docencia más regulada y sistematizada.

En el ámbito de la arquitectura se destaca la construcción de nuevos palacios, de mayor magnificencia que en el siglo anterior, y de nuevos templos que buscan un distinto planteamiento con la centralización de sus plantas.

Todo ello sucede junto con la creciente influencia de la pintura veneciana, que añade una fuerza colorista al clasicismo del primer Tiziano o Giorgione, que la aleja de las limitaciones del quattrocento y la dirige irremediablemente hacia una trayectoria nueva, cuyo primer paso será el manierismo y su meta, la pintura barroca.

## Arquitectura

En 1503, el papa Julio II decide sustituir la antigua basílica paleocristiana de San Pedro por una iglesia nueva acorde con la importancia monumental que había de tener la primera iglesia del mundo, y que era, a la vez, tumba de Pedro, sede del pontificado y centro de la cristianidad.



Planta de Bramante.

### La planta de Bramante

En 1506 se nombró a Bramante, **Donato d'Angelo Bramante (1444-1514)**, para que como superintendente general de las obras vaticanas realizara el primer proyecto del nuevo templo.

En esta ocasión, Bramante diseña una planta centralizada, esto es, una cruz griega inscrita en un cuadrado, y por ello, con varios ejes de simetría en sentido lateral y diagonal.

En el centro, se pensaba levantar una cúpula, así como otras cuatro en los codos de la cruz. A ello se le añadirían cuatro torres en los ángulos del cuadrado y cuatro pórticos en los extremos de los brazos, que se remontaban además por medio de exedras. Las torres eran cuadradas y de prismas escalonados, y los brazos de la cruz se abovedaban en cañón.

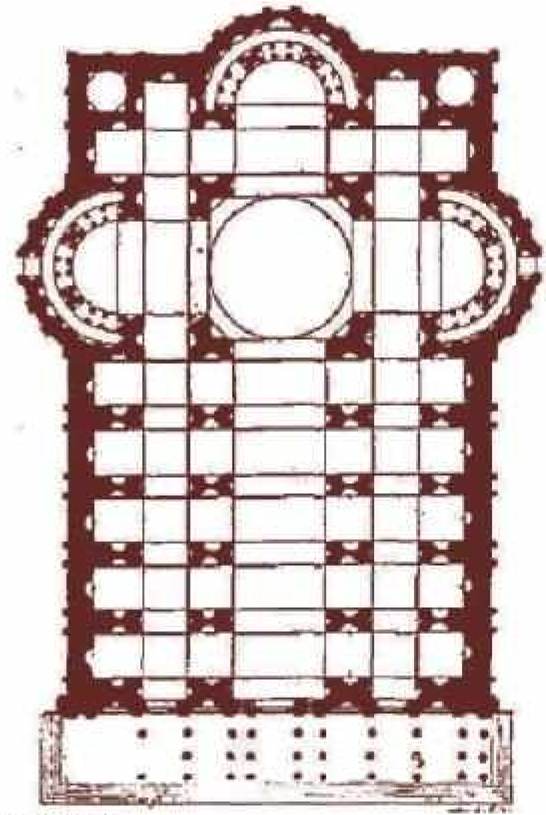
Por su parte, la cúpula central, de 40 metros de diámetro y una gran altura, contaría con una columnata que rodearía el tambor.

Esta planta diseñada por Bramante revolucionaba el sentido de la arquitectura del momento, que como en la antigua Grecia recupera el valor de la masa y de los volúmenes externos. Con ello, la arquitectura vuelve a ser algo "moldeable" y por lo tanto "escultórico".

Pero el proyecto de Bramante se frustró a poco de iniciados los trabajos, debido a la temprana muerte de Julio II en 1513 y de la del propio Bramante un año más tarde.

### El proyecto de Rafael

El proyecto de Rafael difiere del de su antecesor, debido sobre todo al interés del nuevo Papa en regresar a los planteamientos en planta de cruz latina para la construcción de templos cristianos.


Planta de Rafael.

Con base en estos criterios, Rafael proyecta un edificio de tres naves con capillas y un amplio crucero cuyos brazos rematan en amplias exedras semicirculares y con deambulatorio, prácticamente iguales al ábside central, con el que configuran un espacio equidistante que conserva el planteamiento centralizado de Bramante.

Pero tampoco Rafael tuvo tiempo de desarrollar sus planes, pues murió muy joven en 1520.

## La solución definitiva de Miguel Ángel

A pesar de todos los intentos, las obras de la basílica de San Pedro seguían paralizadas desde las primeras piedras colocadas en 1506. Por ello, al morir Antonio de San Gallo en 1546, el papa Pablo III le encomienda a Miguel Ángel Buonarroti finalizar la obra.

Buonarroti recupera la pureza de la idea primigenia de Bramante y respeta plenamente la planta centralizada. Por lo tanto, se mantiene la planta en forma de cruz griega, si bien ahora abre una sola entrada principal, y no una en cada brazo como ideara Bramante, y coloca en el centro de la misma cuatro enormes pilares ochavados que sirvieran de soporte a una


Basílica de San Pedro, cuya cúpula es creación de Miguel Ángel.

cúpula aún mayor que la diseñada por Bramante. Ésta, de 42 m de diámetro, requiere para su sostén del contrarresto de otras cuatro cúpulas menores ubicadas detrás de los pilares, tal como se había concebido en Santa Sofía.

Con ello, lógicamente, desaparecen también las primitivas torres bramantinas.

La cúpula propiamente dicha se asienta sobre un tambor circular que presenta parejas de columnas gemelas, destacadas del plano de muro. Sobre el tambor se eleva un sobrecuerpo o segundo tambor, con decoración de guirnaldas, y sobre éste la cúpula en sí, apuntada, de nervios destacados y vibrantes en sus juegos de luz y sombra. Sobre la cúpula se eleva una linterna abierta a la luz, también entre pares de columnas. Todo ello dentro ya de un lenguaje claramente manierista que es consustancial a su autor en esta época.


Escalera de la Biblioteca Laurentina.

La cúpula del Vaticano se convierte así en el símbolo universal de un enorme efectismo tectónico, tanto hacia el interior, que llena de luz creando una concepción espacial diáfana e ingrávida, como hacia el exterior, por su perfecta concepción volumétrica.

En conjunto, el interior se destaca por su luminosidad y su unidad espacial, que adquieren un sentido de monumentalidad no alcanzado hasta entonces.

Hacia el exterior, toda la fuerza expresiva de labor escultórica de Miguel Ángel se expresa también aquí en plenitud, gracias a un juego de masas, tensiones y rupturas, ya de corte manierista, de una grandeza extraordinaria.

Coronación de todo el conjunto es la mencionada cúpula, cima por excelencia de todo el arte del Cinquecento.

## La crisis del Renacimiento y Miguel Ángel (1475-1564)

A lo largo de la vida profesional de Miguel Ángel se nota cierta evolución de su arte, desde formas clásicas y racionales hacia otras más dinámicas y espirituales provocadas por los cambios que sufre Italia. Parecía que el olvido de Dios, único capaz de dar sentido a la vida, afligía a las mentes sensibles, y desde el Saco de Roma se cae en una profunda crisis espiritual que conducirá al manierismo y, tras él, al Barroco, a cuya formación colaborará en mucho la figura de Miguel Ángel, que participa en los tres movimientos.

## Miguel Ángel, arquitecto

Con Miguel Ángel la arquitectura abandona la severidad y el equilibrio anterior para dar paso a un estilo dinámico y efectista donde los elementos clásicos son utilizados en forma irracional y caprichosa, como preludio de lo que será el manierismo.

Para la Biblioteca Laurentina de Florencia, Buonarroti diseña una escalera que se desvía para salvar un desnivel. A pesar de las reducidas proporciones del lugar, construye una impresionante escalera formada por tres rampas de escalones curvos y rectos que crean un notable efecto dinámico. Además, utiliza de una forma anticlásica pilastras sobre ménsulas sin ninguna función tectónica.

A sus 79 años, Julio II le encarga la dirección de las obras del Vaticano, pero le permite introducir algunos cambios. Suprime las torres de las esquinas y sustituye la cúpula de estilo bizantino proyectada por Bramante por otra doble del tipo Brunelleschi, a la que dotó de un enorme tambor que incrementaba su altura (131 m), decorado con frontones triangulares y curvos que alternan con hornacinas.

Su enorme peso se contrarresta con estribos disimulados en las columnas pareadas que se continúan en los nervios y llegan a la linterna. Al provocar un efecto ascensional, logra una cúpula esbelta que rompe el equilibrio clásico del templo.

La influencia de esta cúpula en los arquitectos posteriores será importante y se convertirá en el símbolo de Roma y de la cristiandad. Se diferencia de la florentina pues era más maciza y fuerte, lo que daba una sensación de amparo y cobijo.

También intervino en la ordenación de la Plaza del Capitolio, en donde dispuso de forma triangular el Palacio del Senado, con acceso a través de una escalera tangencial, el del Capitolino y el de los Conservadores, con lo que generaba una sensación óptica de amplitud. En su centro situó la estatua ecuestre de Marco Aurelio.

En Florencia, en la Sacristía de San Lorenzo, realizó el Sepulcro de los Médicis, en el cual estableció un perfecto acuerdo entre arquitectura y escultura. Dividió la sacristía en tres tramos: la inferior, en donde están los sepulcros, representa el reino de los muertos; las ventanas intermedias representan la vida terrena y la cúpula y la linterna, llena de luz, simbolizan la vida eterna. Las hornacinas, enmarcadas por pilastras pareadas que oprimen la figura del difunto, son un preludio del manierismo.

## Miguel Ángel, escultor

Miguel Ángel Buonarroti es, sin duda, el escultor más importante de su tiempo. A pesar de ser arquitecto y pintor al mismo tiempo, en su comportamiento artístico prevalece siempre la influencia de su brazo escultor.

Mientras consolidaba su formación en el realismo florentino del quattrocento sintió la llamada del neoplatonismo que veía la presencia de lo espiritual en la materia. Su arte caminó a la búsqueda de esa idea que permitía plasmar la belleza sublime y moral.

Su carácter huraño, sus inclinaciones hacia el mismo sexo y su enorme sensibilidad hicieron de él un hombre cohibido y versátil que le llevó a una vida retraída y solitaria hasta el punto de que careció de colaboradores.



*La Piedad*, Miguel Ángel.

Fue un hombre muy culto de espíritu selecto y cultivado. Era de una religiosidad muy arraigada en su interior que le hacía profundizar en su fe. En su obra, se mezclan la lírica y la melancolía, pero el rasgo más significativo es la fuerza dramática, el vigor físico y psíquico. Para él, la piedra esconde la idea: sólo hay que eliminar el material sobrante.

En los cuerpos la musculatura nos revela sus profundos estudios anatómicos y el fuerte impacto de Laooconte descubierto en esos años. Los músculos pugnan por manifestarse bajo la piel y todo el cuerpo rebosa de un dinamismo contenido, con lo que se preludia el manierismo, caracterizado por la búsqueda de nuevos efectos artísticos: tensiones, posiciones forzadas, distorsiones, apasionamiento.



*Moisés*, tumba de Julio II, Miguel Ángel.

### *La Piedad*

Con esta obra Miguel Ángel pone fin a su etapa florentina. Es la obra más querida del autor hasta el punto que dejó impreso su nombre en la cinta que recorre el cuerpo de la Virgen. En un solo bloque de mármol fueron esculpidos, en composición piramidal la Virgen, mucho más joven que su Hijo, símbolo de la virginidad, y Jesús, para formar un conjunto equilibrado y sin exaltación, donde la Virgen presenta el camino al mundo a la inmortalidad.

El rostro de la Virgen es de una belleza perfecta, mientras el cuerpo de Jesús no denota exageración anatómica alguna. Ambos, que conservan la belleza platónica, humanizan el drama cristiano. Los plegados de los ropajes están realizados con una naturalidad y dramatismo acorde con el tema.

### *David* (1501-1504)

A los 26 años, Miguel Ángel regresa a Florencia. En esta ciudad labra *La Virgen con el Niño* de Brujas y la colosal estatua de *David*, de 4.10 metros. Un enorme bloque de mármol estaba abandonado en la plaza de la Señoría por el escultor Duccio que pretendió inútilmente esculpir un profeta. Miguel Ángel consigue que se le adjudique y ejecuta esta impresionante obra en una composición compacta muy propia de él. Duramente criticada en la época, unos la consideraban demasiado grande, otros desproporcionada en mano derecha, cabeza y pies, lo cual puede ser intencionado en aras de expresividad.

David, representado por un adolescente, aparece en actitud de reposo apoyándose sobre la pierna derecha que contrasta con la tensión vital y dramática de todas sus partes, lo que determina una línea en zig-zag, característica del manierismo. Miguel Ángel busca el equilibrio entre fuerzas y calma, entre movimiento y reposo. La sangre fluye violentamente debajo de la piel haciendo hinchar las venas que recorren su cuerpo. El realismo alcanzado es extraordinario.

El rostro expresa orgullo y fuerza moral, es decir, su clásica *terribilita*. Frente y boca denotan decisión y los ojos arden de fuego interior. La obra puede simbolizar la democracia florentina que había logrado la caída de los Médicis.

### Tumba de Julio II

Deseando rematar su gestión con un mausoleo situado bajo la cúpula de San Pedro que recordase al mundo su grandeza, el Papa encarga el proyecto a Miguel Ángel, al cual éste dedicará cuarenta años. Lo concibió como un gran conjunto asimilado formado por tres pisos de 7 × 11 metros y unas 40 esculturas. Su ejecución requería su plena dedicación, para los encargos, pero la insistencia papal para que pintase la Capilla Sixtina le obligaron a reducir paulatinamente sus proporciones. Además, acaecida la muerte del Papa, sus sucesores perdieron interés. El proyecto sufrió constantes replanteamientos hasta convertirse en un simple mausoleo adosado en el cual sólo aparecen Moisés, los esclavos y Lea y Raquel.

En esta obra funeraria Miguel Ángel expresa las creencias metafísicas del hombre que concilia el paganismo platónico con el cristianismo.

La parte inferior estaría ocupada por los esclavos y las victorias, que simbolizan el alma esclavizada por la materia y el alma libre capaz de vencer los instintos.

Arriba Moisés y San Pablo simbolizan la vida activa y la vida contemplativa

como caminos a la inmortalidad. En el último piso, el Papa es acompañado por dos ángeles que le llevan al cielo, uno que sonríe por la alegría celestial, el otro triste por el pesar terrestre al perderlo. El Papa ha sido inmortalizado con su salvación eterna.

Con el descubrimiento de Laocoonte salía a la luz la obra clásica más trágica. Impresionado por ella, su estilo gana en dramatismo.

Representó a Moisés en el momento de regresar de su estancia en el Sinaí para contemplar la idolatría de su pueblo. La ira se agolpa en su rostro.

La terribilidad y el dramatismo, la indignación y la violencia contenida ante las bajezas humanas se adueña de la obra. Lo espiritual separa la materia.

Para resaltar esa tensión entre ambos principios recurre al movimiento contenido que contrapone las partes del cuerpo: giro de la cabeza frente a manos y piernas, posición de las piernas en actitud de levantarse y de los brazos. De este modo, rompe la armonía y el equilibrio del "primer renacimiento" y obliga al espectador a girar en torno de la obra.

Los cuernos representan la luz que según la tradición salía de la cabeza de Moisés mientras hablaba con Dios.

### *Sepulcro de los Médicis*

Su segundo gran proyecto escultórico, el *Sepulcro de los Médicis*, igualmente inacabado se halla en la sacristía nueva de San Lorenzo de Florencia. Terminó los mausoleos de Julián y Lorenzo de Médicis. En ellos recogió las ideas neoplatónicas sobre la ascendencia del alma a través de las jerarquías del Universo. En la región inferior de la materia el alma es aprisionada por la materia que la somete al dolor, la ira y la tristeza (esta parte no se ejecutó). Sobre los sarcófagos con tapas curvas a modo de frontones rotos como la vida se hallan las alegorías del Día que representa el mundo terrestre, ya que por estar compuesto por materia y forma está sometido al tiempo. Así, la Aurora despierta a la vida, del Día se agita inútilmente, la Tarde está agotada y la Noche no logra alcanzar el descanso acompañado por la lechuza y la máscara, que representa el engaño.

Por encima, emergen dos escultores sedentes que representan sus almas inmortales. No obedecen a razones de temperamento, sino filosóficas. Julián, en una composición abierta, es representado como una persona pública con bastón de mando, extrovertida y generosa (lleva unas monedas en la mano), esto es, representaría la vida activa. Lorenzo, que en composición cerrada con el brazo retorcido sostiene con la mano su cabeza en actitud pensativa (*Il pensieroso*), malhumorado, huraño, avaro (lleva el cofre cerrado), simboliza la vida contemplativa.

Esas diferencias se unifican en la mirada dirigida al altar donde está la Virgen como camino hacia la salvación eterna.

## Miguel Ángel, pintor

En sus obras pictóricas, Miguel Ángel reproduce sus modelos escultóricos, por lo que presta preferente atención al modelado. Como buen florentino, muestra su pasión por el dibujo plástico, más que por el color, lo que la restauración de sus obras parece desmentir.

Crea cuerpos robustos, musculosos, donde se albergan espíritus sólidos, almas impetuosas, de manera que las fuerzas físicas y espirituales se equilibran a la manera de mosaico.

### *La Sagrada Familia*, o *Tondo Doni*

Su preocupación por el dibujo de las figuras es manifiesto, por lo que sus cuadros han sido calificados como escultura pintada. Esta obra fue concebida a modo de un solo bloque en donde se concatenan en espiral la Virgen, Jesús y San José. Figuras desnudas de colores monótonos se mueven detrás sin desviar nuestra atención del primer plano. En este aspecto, se basará el manierismo.

### Bóveda de la *Capilla Sixtina*

Bramante y Rafael persuadieron a Julio II para que encargase la decoración de la bóveda de dicha capilla a Miguel Ángel, el cual se resistió cuanto pudo. Apenas había practicado la técnica de los colores y menos el fresco, aunque ello no fue obstáculo para realizar su obra maestra, a la que se dedicó varios años. La capilla es una gran sala de 40 × 13 metros, cubierta con bóveda de cañón situada a 25 metros de altura con abundantes lunetos que la desfiguran y la complican a la hora de decorarla.

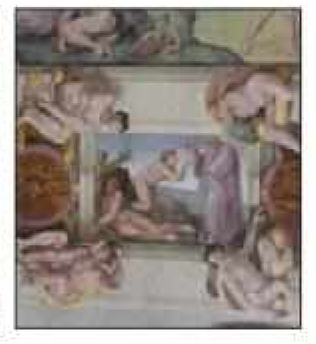
Miguel Ángel imaginó aquella vasta superficie sostenida por varios arcos perpiaños apoyados en pilastras que formaban un cuadriculado que separa las composiciones compuestas por un total de 350 figuras de tamaño mayor al natural.

*Tondo Doni* (detalle), Miguel Ángel.

## FRESCOS DE LA *CAPILLA SIXTINA*, DE MIGUEL ÁNGEL







**Bóveda de la *Capilla Sixtina*. El Vaticano.**
1508-1512. Pintura al fresco.

Ampliando el programa originario, que preveía sólo la representación de los doce apóstoles en los dinteles de la bóveda, Miguel Ángel ideó una grandiosa estructura arquitectónica inspirada en la forma real de la estructura. Sobre ella trazó las gigantescas figuras de los Profetas y las Sibilas, para seguir más tarde con las nueve escenas del Génesis y un conjunto de desnudos de sobrecogedora belleza. Las pechinas y lunetos se vieron decorados con escenas de la salvación de Israel y otros temas bíblicos. A estos temas bíblicos de orden general, Miguel Ángel superpuso una interpretación neoplatónica del Génesis, dando lugar a imágenes que, con el tiempo, se convertirían en el símbolo mismo del arte renacentista.

En el tramo central dispuso diversas escenas del Génesis: creación del hombre, expulsión del paraíso, el diluvio y otras. En la escena de la creación, Dios toca a Adán con su dedo para infundirle vida, cuyo esplendor corpóreo es un prerrequisito de belleza material y espiritual. Adán es la idea divina del hombre y, a su vez, la copia mortal de Dios. En los lunetos alternan los efebos, los profetas y las sibilas, anunciadores de la venida de Jesús, según la concepción neoplatónica. Todos ellos aparecen sentados, en posición incómoda y con una fuerza espiritual desbordante.

Las amarguras físicas y psíquicas que pasó durante su ejecución las arrastró hasta el final de sus días. Tuvo que pintar esta obra varias veces, pues no conocía las particularidades de la cal romana que, al secar, cubría la pintura de sales blancas. En 1512, cuando fue inaugurada, se reconoció como un gran triunfo de la humanidad.

### Cabecera de *El Juicio Final*

25 años más tarde Miguel Ángel volvió a pintar, por orden de otro Papa, la cabecera de la capilla, en donde Perigino había pintado escenas de la vida de Moisés.

En la bóveda Miguel Ángel había representado su final, olvidando el tema clásico del calvario.

Dedicó a su ejecución seis años, hasta 1541. La composición es magnífica: en el centro el Cristo Juez, a modo de Júpiter, levanta terriblemente el brazo para descargar el peso implacable de su justicia; junto a él, su madre desequilibra la escena, ambos rodeados de apóstoles, santos y vírgenes que forman un torbellino en su entorno. Arriba llevan los símbolos de la pasión,



Cabecera de *El Juicio Final*, Miguel Ángel.

mientras que abajo gigantescas figuras aterradas por el gesto divino imploran su gracia. En el centro, ángeles con trompetas anuncian el Juicio final, a su lado los justos son llevados al cielo, mientras que los lujuriosos, avaros y pecadores son lanzados al infierno representado por el dios Minos. Carón, con su barca, se apresta a llevar a las almas a través de la laguna Estigia.

Miguel Ángel siente una fuerte preocupación por los problemas de la salvación, por lo que vuelve a la Edad Media y hace de Cristo el único punto de referencia. La Virgen, a su derecha, en actitud suplicante, parece impresionada por el rigor emanado de su hijo. Los pecadores le dirigen miradas que suplican su intercesión. Un total de 400 figuras colosales parecen girar como un inmenso torbellino en una atmósfera irreal.

La obra fue recibida con una oleada de oposición a causa de los desnudos, por lo que el Papa se vio obligado a cubrirlos con vestidos, con lo que el colorido sufrió un gran daño.

## Andrea Palladio (1508-1580)

Palladio nació en Vicenza, donde se formó como cantero. Visitó Roma, en la que conocería los edificios renacentistas y de la antigüedad romana. Escribió el tratado *Los cuatro libros de arquitectura* y ejerció una inmensa influencia en los arquitectos del neoclasicismo. Entre sus principales obras destacan:

### Iglesia de San Jorge el Mayor, en Venecia

Este tipo de arquitectura influirá en Inglaterra y, a través de ella, en Estados Unidos. Se basa en líneas y transmite reposo.

### Villa Rotonda, en Vicenza

Es la más importante de sus villas. Presenta en el centro una sala circular cubierta por una cúpula que se inscribe en una planta cuadrada. Cada una de sus fachadas tiene un pórtico a modo de templo romano.

### Basílica de Vicenza

Utiliza las columnas en dos escalas distintas. Combina el sentido estático de la arquitectura griega con el dinamismo de la romana.

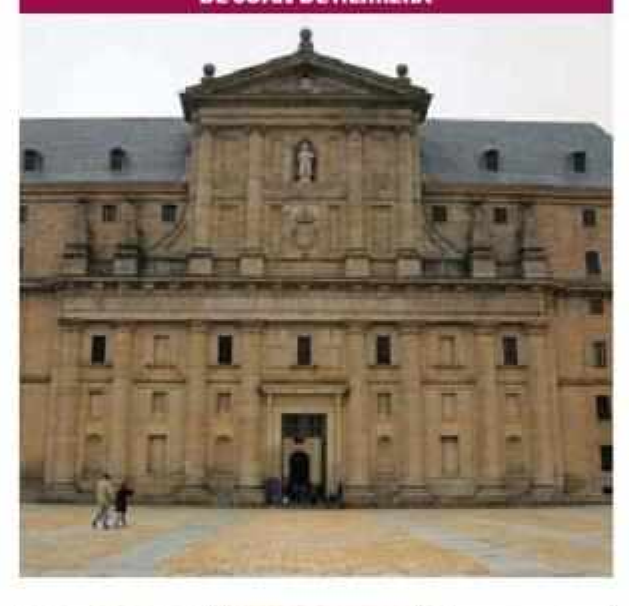
## Arquitectura renacentista en España

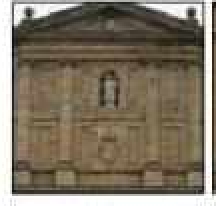
En la arquitectura renacentista española se distinguen tres grandes periodos:

- Plateresco
- Purismo
- Herreriano

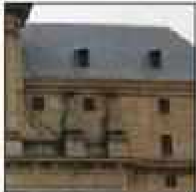
Llega a España **tardíamente** debido al arraigo de las formas propias del gótico. Los edificios civiles más representativos son los **palacios** y los **hospitales**.

**MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL, DE JUAN DE HERRERA**









**El Escorial, Madrid.**
1563-1584.

Fue fundado por Felipe II para conmemorar la victoria de sus ejércitos en la batalla de San Quintín (1557). Trazó los planos Juan Bautista de Toledo, pero su temprana muerte obligó a Juan de Herrera a continuar con el proyecto. El edificio se concibió como un gran espacio rectangular articulado por diversos patios de distintas dimensiones, ordenados de acuerdo con sus funciones, y centrado por el eje de la basílica y su atrio, que definía su entrada principal.

El templo es de cruz griega y con una gran cúpula central. Desde el punto de vista arquitectónico, sorprende la bóveda plana que sostiene el coro alto. Éste era el lugar donde el pueblo seguía los oficios religiosos; el interior se reservaba para la aristocracia y la realeza.

La capilla mayor, profunda y elevada, fue diseñada para albergar bajo ella la cripta de los enterramientos reales, con los monumentos funerarios de Carlos I y Felipe II a los lados.

La biblioteca está ubicada en el segundo piso del cuerpo central de la fachada oeste; es una gran nave alargada, con bóveda de cañón y reforzada por una serie de arcos que enmarcan las ventanas superiores. Posee cerca de 45000 ejemplares impresos de los siglos XV y XVI, y más de 5000 manuscritos, latinos y castellanos.

**Principales obras**

### Fachada de la Universidad de Salamanca

Pertenece al periodo **plateresco**, llamado así porque su decoración recuerda el trabajo de los plateros. Su autor es desconocido, aunque podría deberse a Juan de Álava. Se organiza en pisos y calles.

Su decoración hace alusiones a los Reyes Católicos, Carlos V y a la Iglesia. Los relieves crecen en profundidad según se asciende en la fachada.

### Fachada de la Universidad de Alcalá de Henares

Pertenece al periodo purista y su autor es Rodrigo Gil de Hontañón. Tiene tres pisos y en la calle central se concentran los elementos decorativos; en cualquier caso, su aspecto es más sobrio.

### Catedral de Granada

Pertenece al periodo purista y su autor fue Diego de Siloé, que se hizo cargo de la obra en 1528. Sería concluida por Alonso Cano.

Deja los planteamientos góticos e impone la columna clásica. La capilla mayor es circular y su cúpula, cosa extraordinaria en este estilo, no está en el crucero. La concepción del espacio tiende a la centralización, fundiendo la planta centralizada y la longitudinal.

### Palacio de Carlos V, en Granada

Pertenece al periodo purista y es obra del arquitecto Pedro Machuca. Se encuentra dentro del recinto de Alambra. Su planta es cuadrada y en el centro se abre un patio circular. En el exterior se emplea almohadillado de tradición italiana.

### Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Pertenece al periodo **herreriano**. Su planta es un rectángulo que recuerda a la parrilla en la que fue martirizado San Lorenzo.

El eje central de la planta lo forman la iglesia y el Patio de los Reyes. En su aspecto exterior es un edificio de gran severidad, en consonancia con la austeridad de San Felipe II.

Está construido con piedra de granito traída de la Sierra de Guadarrama.

## La pintura del *cinquecento*

El cinquecento representa la culminación y la crisis del Renacimiento. En su pintura pervive el ideal neoplatónico de búsqueda de los valores universales, lo que da a la obra cierta plenitud y unidad.

Resueltos los problemas técnicos en el quattrocento, la pintura del cinquecento centra su preocupación en el contenido, iniciando un proceso de simplificación que lleva a eliminar lo secundario y potenciar las líneas y planos fundamentales.

Ese mismo afán de clarificar el orden interno de la obra se explica en el arte de componer. El artista distribuye sus elegantes y grandiosos personajes de un modo equilibrado dentro de esquemas geométricos sencillos. El movimiento es todavía una obsesión que habla de la capacidad del pintor.

El dominio técnico de la perspectiva lineal y del área (Tinttoreto) permite engrandecer los escenarios donde la arquitectura y figuras rivalizan en monumentalidad y ejecutar escorzos para dar sensación de profundidad.



*La dama del armiño*, Leonardo da Vinci.

Los estudios de la luz abren nuevas posibilidades. El esfumato permite crear ambientes respirables que tienden a borrar el perfil de las figuras y darle un carácter dramático a la obra.

En el siglo XVI el centro artístico italiano se traslada a Roma. La corte de los papas se convierte en el nuevo mecenazgo, que recompensa espléndidamente a los grandes pintores que como Rafael o Miguel Ángel adquirirán un gran prestigio y consideración social como genios fuera de lo común.

### Leonardo da Vinci (1425 -1519)

Dotado de una gran inteligencia, Leonardo se preocupó por todos los campos del saber, por lo cual sus investigaciones se adelantaron a su tiempo. En esa dispersión reside su grandeza y miseria, pues los proyectos superaron las obras.

Nacido en Vinci, en los alrededores de Florencia a mediados del siglo XV, artísticamente pertenece al siglo XVI. Su formación en el taller de Verrocchio le permitió familiarizarse con las técnicas del momento, las cuales rechaza como conceptos *a priori*. Él considera la experiencia e investigación personal como único método artístico válido. Para Leonardo, la belleza es una cualidad que se logra mediante la creación intelectual y manual. La técnica y la práctica, que se unen al intelecto para crear la técnica intelectual, permite al artista producir belleza. Recogió sus experiencias sobre esta pintura científica en un libro personal que escribió al revés.

Desinteresándose de la tradición florentina por la fama, su centro su interés se concentró en la luz. Así, frente a las formas onduladas de Botticelli, recurre al esfumato para fundir personajes y la


*La Adoración de los Reyes Magos* (detalle), Leonardo da Vinci.

naturaleza en una unidad cósmica y humana. En sus cuadros siempre aflora una neblina imprecisa que le da un halo de misterio. Sus composiciones responden a esquemas simples y en sus personajes logra una plena integración física y psíquica.

### *La Adoración de los Reyes Magos* (1481-1482)

Obra inacabada de su época florentina. Resuelve la escena mediante la colocación de múltiples figuras en un círculo en torno de la Virgen y el Niño. Al fondo sitúa una arquitectura en ruinas, figuras en movimiento, combates, quizás para aludir a la destrucción del mundo pagano. El esquema piramidal del grupo central, el estudio psicológico de la figura humana y el tratamiento de la forma hacen de esta pintura una obra del siglo siguiente.

### *La Virgen de las Rocas* (1483-1486)

Resulta extraño que un pintor que dejó obras inacabadas haya ejecutado dos versiones sobre el mismo tema: la del Louvre y la de la Galería Nacional de Londres. La de París es la más antigua y se relaciona con la etapa florentina. Compone varias figuras en una estructura piramidal con vértice en la Virgen. En cada una de ellas hace un portentoso estudio expresivo de las manos. Con su gesto, el ángel muestra el verdadero camino del hombre. Una luz espiritual ilumina el grupo en fino contraste con la natural del fondo. Con el esfumato, Leonardo consiguió crear un velo inmaterial entre la obra y el espectador.

### *La Última Cena* (1495-1498)

Pintada como continuación del refectorio del convento de Santa María de Grecia de Milán, es una obra mural de temple y óleo de 9 × 4 metros en lamentable estado de conservación.

La belleza ya no reside en el dominio del mundo o en la ejecución de hechos heroicos, sino en la naturalidad de los sentimientos.

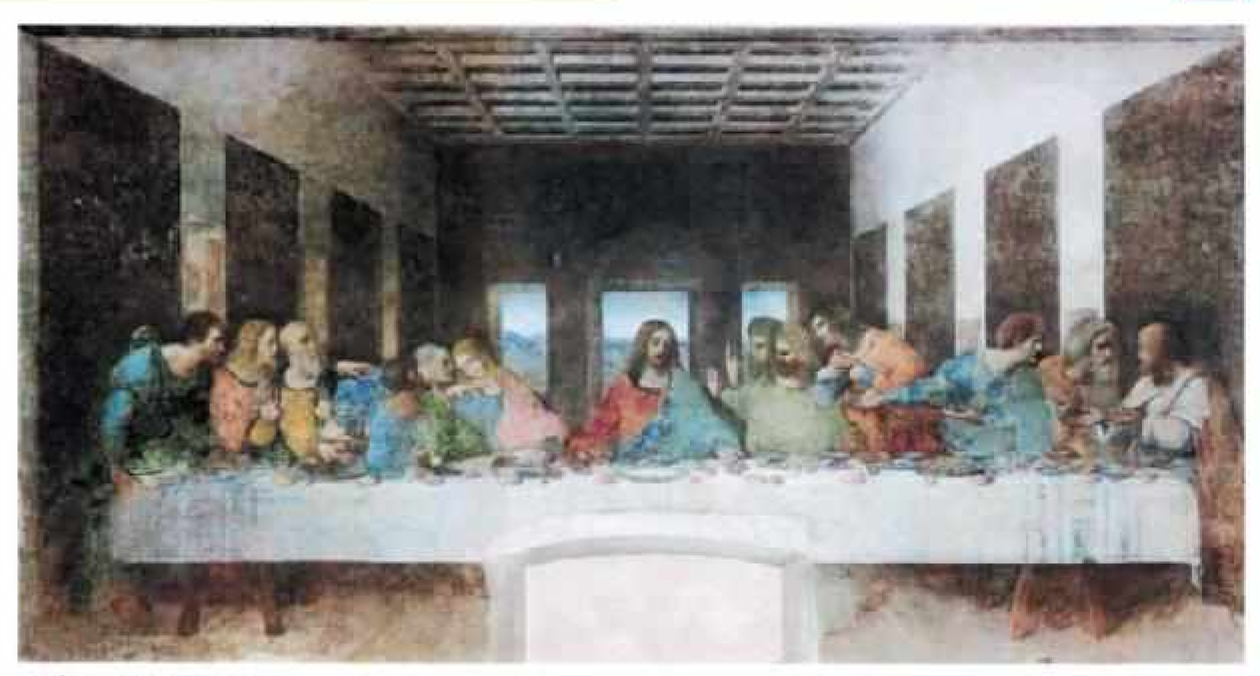
Dispone a Jesús en el centro acompañado de sus discípulos. La iconografía tradicional aislaba a Judas para resaltar su maldad, con lo cual se potenciaba su protagonismo. Leonardo prefiere diluirlo en el grupo para que toda su atención recaiga en Jesús. Para ello lo sitúa aislado, en el centro de las líneas de fuga, enmarcado en la ventana y centrando sus miradas en los discípulos, los cuales se distribuyen simétricamente en ambos lados en grupos de tres, pero enlazados por medio de movimientos naturales.

Para Leonardo, la pintura, además de ser un reflejo de la naturaleza, debía proporcionar el estado anímico de los personajes por medio de la expresión. Por ello, eligió el momento más trágico de la Cena, cuando Jesús anuncia que uno de los presentes le entregará.

Aquí consigue unir en una misma acción trece expresiones emocionales distintas. La reacción que las palabras de Jesús producen en cada uno de los apóstoles nos permiten conocer su carácter. La sorpresa reina en el ambiente, salvo en Jesús y Judas. La tensión aumenta a medida que nos acercamos a Jesús, en donde convergen los movimientos, que contrastan con su serenidad de ánimo.


*La Virgen de las Rocas*, Leonardo da Vinci, versión de la Galería Nacional de Londres.


*La Virgen de las Rocas*, Leonardo da Vinci, versión del Museo del Louvre.



*La Última Cena*, Leonardo da Vinci.



*Santa Ana, la Virgen y el Niño*, Leonardo da Vinci.

***Santa Ana, la Virgen y el Niño*** **(1508-1510)**

Leonardo compone la escena sentando a la virgen sobre las piernas de su madre. La virgen se inclina para coger al Niño que juega con un cordero que representa a San Juan. Entre Madre e Hijo se intercambia una profunda mirada que da cohesión a la composición, mientras Santa Ana observa la escena. Ambas mujeres están dotadas de una misteriosa sonrisa, típica de Leonardo, que da vivacidad a la expresión. El paisaje colabora en la creación de un ambiente indefinido, en parte debido a que está inconcluso.

***La Gioconda*** **(1506)**

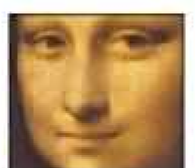
Esposa de un funcionario florentino, es el retrato más famoso de la historia del arte. La obra presenta un tierno colorido, ojos húmedos, carnación natural, manos entrecruzadas y una postura que servirán de modelo durante siglos. Su rostro gentil y reservado y su enigmática sonrisa a la vez sugestiva y amarga parece más la elaboración de su pensamiento o una representación de su propio drama que una realidad. La ventana se abre a un paisaje fantástico de montañas y lagos con una gradación cromática que acentúa la sensación lejana.

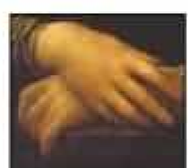
## Rafael (1483-1520)

El estilo de Rafael Sanzio encarna los valores del Renacimiento del siglo XVI. Logró armonizar las tendencias más diversas, desde las delicadas formas de Leonardo y Perusino hasta las

**LA GIOCONDA, LEONARDO DA VINCI**









**Museo del Louvre, París.**
1505. Óleo sobre tabla, 77 × 53 cm.

Tradicionalmente se piensa que es el retrato de Mona Lisa, esposa de Francesco del Giocondo. La composición del cuadro, con un paisaje al fondo sobre el que destaca la figura, deriva de modelos humanísticos, en especial de los retratos de los duques que aparecen en el Díptico de Urbino de Piero de la Francesca. Frente al estatismo de estos retratos, la figura de la Gioconda se muestra de medio perfil con un suave giro hasta mirar al espectador. Incluso su enigmática sonrisa parece ser un recurso para imprimir movimiento al rostro. Técnicamente, es una obra maestra, en la que destaca la ausencia de pinceladas y la creación de los volúmenes mediante sucesivas veladuras.

descargas espirituales de Miguel Ángel, transformando en belleza natural todo cuanto tocaba.

Genio creador, le interesa la proporción, la elegancia, la belleza ideal y el equilibrio. Sus composiciones respiran una serena belleza que se refleja en los rostros soñadores y en la minuciosa elaboración de sus fondos donde cuida el detalle.

En su carrera artística podemos distinguir tres periodos o etapas: Ubino, Florencia y Roma.

A partir de 1505, Rafael instaló su taller en Florencia. Aquí, acabó de formar su estilo, en parte al recibir la influencia de Leonardo y Miguel Ángel, lo que se manifiesta en el uso de claroscuros y de una coloración más suave y transparente.

De los años florentinos nos dejó varias obras sobre el tema de la Virgen con el Niño en las piernas, en las cuales hace suya la forma de componer y la naturalidad de Leonardo. En ellas funde el sentimiento pagano del Renacimiento en toda la devoción cristiana. Entre sus obras destacan las siguientes.

### *La Madonna del Gran Duca*

Esta obra, que se destaca por el notable equilibrio de los elementos compositivos, revela la existencia del esfumato leonardesco que envuelve las formas y los rostros con un velo sutil, dulcificándolos. El uso de la luz dual hace resaltar el hermoso rostro de la Virgen.

### *La Madonna del Prado*

Esta obra, como *La Bella Jardinera*, en la que aparece la Virgen, Jesús y San Juan Bautista, denota la influencia compositiva piramidal leonardesca, aunque la dulzura de las actitudes y de los rostros resulten originales.

En 1508, Rafael se trasladó a Roma llamado por el papa Julio II con el fin de encargarse de la decoración de sus habitaciones.

### *La escuela de Atenas*

En la Cámara de la Asignatura compuso una alegoría de la filosofía que muestra la armonía entre la filosofía griega y la cristiana. En una composición equilibrada y armónica, sitúa en el centro a Platón y Aristóteles, como guiando los caminos de la Filosofía. El primero, viejo, señala el cielo de las ideas; el segundo, arrogante, señala la tierra. Esparcidos por el vasto recinto se encuentran Sócrates, Arquímedes, Pitágoras, etcétera, reconocibles por sus símbolos. También, Rafael, Miguel Ángel y Bramante aparecen junto a esta multitud de pensadores, lo cual compatibiliza a los modernos con los clásicos.

### *El Cardenal* (1518)

Se trata de una obra del género del retrato, con expresión aristocrática. Compuesta a partir de una sobriedad moderada. Se presenta al cardenal de medio cuerpo, en cuyo atuendo





*Autorretrato*, Rafael.



*La Virgen del jilguero*, Rafael.



*La Madonna del Gran Duca*, Rafael.



*Madonna del Prado*, Rafael.



*La escuela de Atenas*, Rafael.



*El Cardenal*, Rafael.



*La Fornarina*, Rafael.



*El Papa León X*, Rafael.

| Principales artistas del Renacimiento | | |
|---|---|---|
| | **Artistas** | **Obras** |
| **Arquitectura** | Filippo Brunelleschi | Cúpula de la catedral de Florencia.<br>Hospital de los Inocentes, en Florencia.<br>Palacio Pitti, en Florencia. |
| | León Bautista Alberti | Santa María Novella, en Florencia.<br>San Andrés de Mantua; Palacio Rucellai, en Florencia. |
| | Miguel Ángel (Michelangelo Buonarroti) | Basílica de San Pedro del Vaticano.<br>Biblioteca Laurentina. |
| | Andrea Palladio | Iglesia de San Jorge el Mayor, en Venecia.<br>Villa Rotonda, en Vicenza; la basílica de Vicenza. |
| | **Arquitectura renacentista en España** | |
| | Periodos:<br>• Plateresco<br>• Purismo<br>• Herreriano | Fachada de la Universidad de Salamanca; fachada de la Universidad de Alcalá de Henares; catedral de Granada; Palacio de Carlos V, en Granada; monasterios de San Lorenzo en El Escorial. |
| **Escultura** | Lorenzo Ghiberti | Las segundas puertas del Baptisterio de Florencia; Las puertas del Paraíso del Baptisterio de Florencia. |
| | Donatello | *San Jorge; El Condottiero Gattamelata*, en Papua. |
| | Miguel Ángel | *El David*; *La Piedad* del Vaticano; el *Moisés*. |
| **Pintura** | Fra Angélico | *La Anunciación*, en el Museo del Prado.<br>*La Anunciación*, en Florencia. |
| | Sandro Boticelli | *La alegoría de la Primavera*, *El nacimiento de Venus*. |
| | Miguel Ángel | Frescos de la *Capilla Sixtina*, en el Vaticano. |
| | Rafael (Raffaello Sanzio) | *La Virgen del jilguero; La escuela de Atenas*. |
| | Leonardo da Vinci | *La Gioconda, La Última Cena*. |
| | Alberto Durero | *Autorretrato*, en el Museo del Prado; *Adán y Eva*, en el Museo del Prado. |
| | Tiziano | *Retrato ecuestre de Carlos V; Venus y la música*. |
| | El Greco (Doménikos Theotokópulos) | *El expolio; El entierro del conde de Orgaz.*<br>*El caballero de la mano en el pecho*. |

eclesiástico característico se destaca la minuciosidad con que el autor pintó detalles como la seda brillante y tornasolada. Los colores forman un contraste entre el negro y el rojo, y dan la impresión de profundidad, que favorece al realismo de la representación. El autor infunde cierta fuerza psicológica al retratado por medio de la mirada.

El rostro recibe un tratamiento de personaje aristocrático y transmite una actitud reflexiva, propia de alguien de carácter reservado, pero con una gran seguridad en sí mismo.

Más tarde, la Escuela Veneciana y otros pintores como Tiziano, se dejarían influir por este tipo de retratos. Muestra notable fuerza psicológica, aunque es ambiguo y ello dificulta interpretar la mirada como astuta o inteligente.

### *La Fornarina* o *Retrato de una joven* (1518-1519)

A lo largo del tiempo, la identidad de la joven retratada ha dado lugar a elucubraciones diversas. En el siglo XIX se le identificó como Margherita Luti, hija de un panadero llamado Francesco Luti da Siena. Esta mujer suele mencionarse como la amante de Rafael.

En conjunto el retrato proyecta naturalidad a través de la mirada espontánea de la joven. En contraste, el sombrero de estilo oriental, la pose con la mano derecha tratando de cubrir o realzar la mano izquierda y la banda con el nombre del pintor del brazo izquierdo son elementos que conceden cierta artificialidad a la composición en conjunto.

### *El Papa León X*

Interesante estudio psicológico del personaje acompañado por dos de sus sobrinos.

La muerte le sorprendió cuando pintaba su *Transfiguración*, en la que muestra el colorido veneciano y contrastes luminosos entre la zona superior o de los valores ideales y la inferior o del realismo.

## Alberto Durero (1471-1528)

Fue el alemán que mejor recogió el espíritu renacentista del momento. Hombre inquieto y curioso, de gran espíritu humanista. Entre sus obras fundamentales se cuentan: El *Autorretrato de Munich* (*ca*. 1500) y *Adán y Eva* (1507).

### *Autorretrato*, en la Alte Pinakothek, Munich

El *Autorretrato frontal* es una de las primeras muestras de este género de las que se tiene noticia. Fue realizada por Durero aproximadamente en 1500. Al representarse como Cristo, como lo sugiere la inscripción que se lee a la derecha, *Ecce Homo*, el artista exalta su capacidad de creación pictórica, al mismo tiempo que hace hincapié en su carácter humano.



*Autorretrato*, Durero.

### *Adán y Eva*, en el Museo del Prado

Suponen los primeros desnudos de tamaño natural de la pintura alemana y, como tales, constituyen un extraordinario estudio anatómico en el que se evita la sensación escultórica.

## Tiziano (1487-1576)

Es el máximo representante del clasicismo del cinquecento veneciano.

Desarrolló ampliamente la técnica del retrato, de la que fue un gran maestro. También, trabajó temas mitológicos, alegóricos y de iconografía cristiana. Carlos V y Felipe II fueron grandes admiradores de su pintura. Algunas de sus principales obras son:

### *Retrato ecuestre de Carlos V*

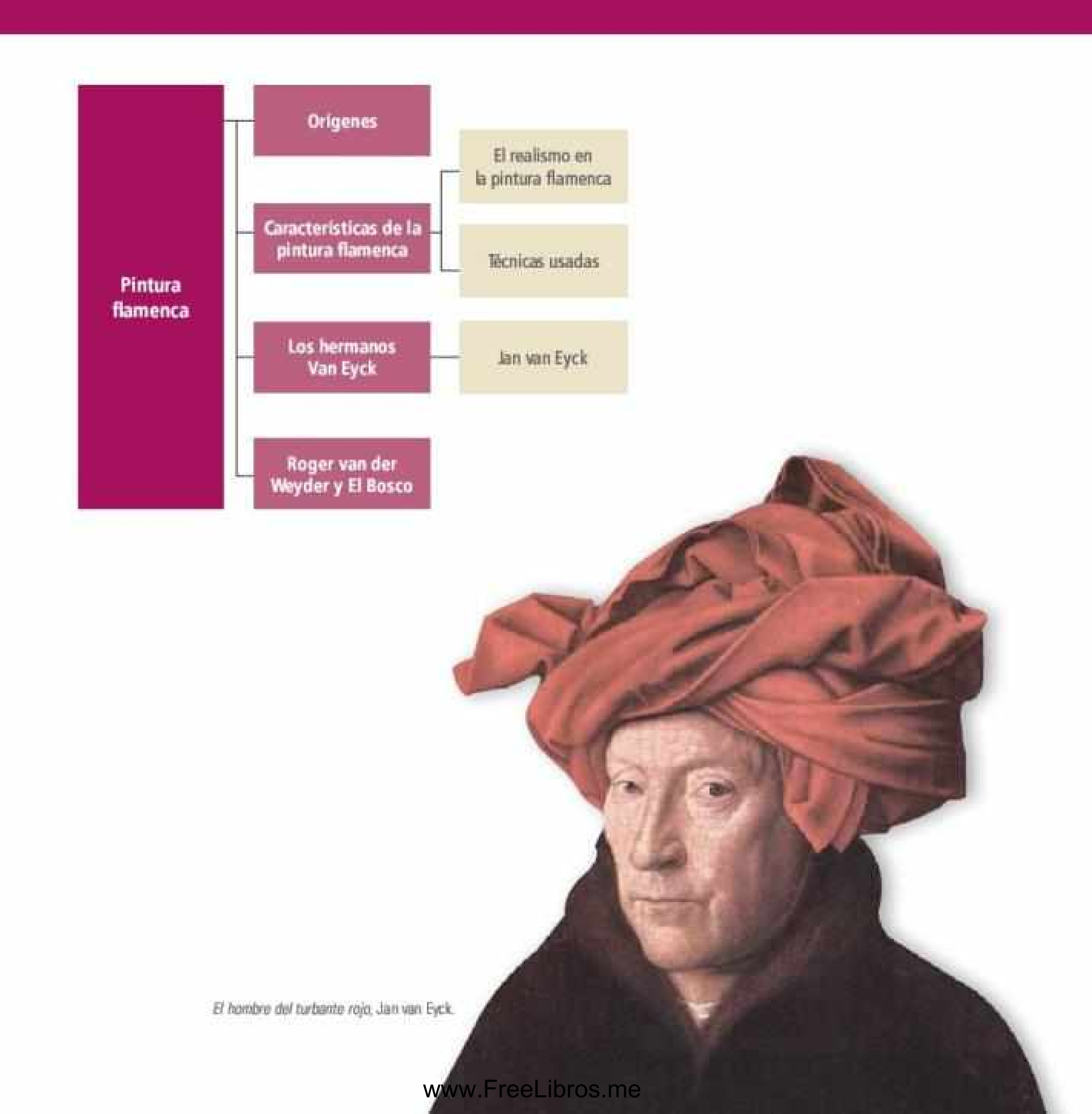
El emperador está representado en todo su esplendor y dignidad. El color es el medio expresivo en el pálido rostro del monarca enfermo.

### *Venus y la música*

Representa el ideal de la belleza. 

# CAPÍTULO 19

## La pintura flamenca




*El hombre del turbante rojo*, Jan van Eyck.

**En la pintura flamenca se hace evidente el retorno a la naturaleza y a la realidad, en un afán por dignificar al ser humano, en su relación con diversos enigmas acerca del mundo y la vida misma, y su preocupación intrínseca por su destino. Así, tiene lugar un exacerbamiento por representar la entidad humana y el espacio, lo que conlleva el enriquecimiento de los temas pictóricos, en una nueva forma de pintar.**




## Orígenes

El predominio de los vanos en las catedrales góticas hizo que se desplazara la pintura mural por las vidrieras, lo que impulsó hacia un nuevo estilo donde predominó la línea donde marcar espacios cromáticos planos. Vidrieras y códices miniados son las mejores muestras de la época. La decoración de ábside se solucionó con el cuadro sobre tabla, cuyo desarrollo dio lugar al retablo formado por varias tablas soportadas por un entramado arquitectónico, que organizó los temas iconográficos en forma secuencial.

## Características de la pintura flamenca

El rasgo más característico de la producción artística de los siglos XIV-XV es la búsqueda de un creciente realismo. Si en el periodo bizantino predominaba la belleza abstracta, de afán decorativo y ejecución purista, por el contrario, ahora se busca una pintura naturalista, síntesis de color y dibujo, y una valoración de volumen. Dichas diferencias hacen pensar que la nueva época representa una ruptura con la *maniera greca*, rechazada en ese momento, pues, en su última etapa, se observa una evolución hacia el naturalismo y la perspectiva, como lo muestra la decoración de la Basílica de San Marcos en Venecia. No obstante, el gótico diferirá del bizantino en lo ornamental y en los valores naturalista y plástico. El retorno a la naturaleza y a la realidad lleva implícita la dignificación del hombre, quien se siente angustiado ante los enigmas que el mundo y la vida le presentan y sobre los que no siempre encuentra respuestas, lo cual le provoca cierta preocupación por su destino.

El interés por representar al hombre y el espacio traerá no sólo una nueva forma de pintar, sino nuevos temas.

La evolución hacia las nuevas formas no se realizó de una manera general, sino que destacan dos zonas: Italia y los Países Bajos, que, partiendo de tradiciones distintas, llegaron a un acercamiento a la naturaleza y al hombre.

### El realismo en la pintura flamenca

La pintura flamenca parte del naturalismo gótico, el cual queda un tanto enmascarado por la fuerte dosis de simbolismo y la falta de movimiento. La idea de que el espíritu divino está presente en el más insignificante fragmento de la naturaleza, anima a los pintores a representarlo fielmente: plantas, ropas, objetos, rostros, entre otros aspectos.

Esa captación de la realidad se consiguió mediante lo siguiente:

- **El gusto por el detalle.** El intento de ofrecer una apariencia de las cosas, es decir, lo más cercana a la imagen óptica que poseemos de ella, les llevó a representarlos con todos sus detalles (arrugas, pelos, calidad del vestido, etc.) en un ambiente de luz natural. Detalles y luz crean un realismo exacerbado.
- **Aparición de temas nuevos:**
  - El retrato, iniciado con el retrato del donante en los cuadros religiosos, acabó teniendo una autonomía total. Interés de los donantes por aparecer en las obras. El hombre se convierte en el centro del universo.

- La naturaleza muerta, como consecuencia de la importancia que se concede a los objetos.
- El paisaje representa el abandono definitivo de los fondos lisos.
- Cuadros religiosos, continúan siendo la mayoría, los donantes aparecen formando parte de la escena.
- Temas de origen cortesano sufren modificaciones, introducen escenas populares, etcétera; en general, se trata de escenas tranquilas.

• **Creación de un espacio pictórico.** Mientras en Italia se logra mediante los estudios de perspectiva, aquí se prefiere la difusión gradual de la luz sobre los objetos, lo que crea la sensación de profundidad al resaltar los contrastes luminosos. En algunos casos se recurre al uso de espejos para introducir al espectador en la obra.

## Técnicas usadas

• **Cuadros sobre tabla.** Con la reducción del espacio mural gótico, se desarrolló el retablo pintado sobre tabla. Su progresiva reducción del tamaño hizo de estos pintores los creadores del cuadro de caballete.

• **Uso del óleo.** Consiste en mezclar el color con aceite de linaza y aplicarlo a la madera. Conocida la técnica desde antes, fue utilizada y perfeccionada, en exclusiva, por Van Eyck y la Escuela Flamenca. su importancia reside en que permitió realizar una superficie muy lisa, casi esmaltada, con gran riqueza cromática y captar el aire y la luz. Con esta técnica, el artista podría ejecutar un trabajo lento necesario para representar fielmente los detalles.

# Los hermanos Van Eyck

Aunque es justo poner a los hermanos Jan y Hubert van Eyck al frente de la Escuela Flamenca, parece ser que antes ya se había dado una evolución paulatina que preparó el camino a la revolución eyckiana basada en una pintura *ad naturam similitudis*.

Resulta difícil deslindar los trabajos de estos dos maestros que trabajaron juntos; sin embargo, se considera a Jan como el único creador del estilo flamenco.

La obra más interesante, y la única firmada por ambos, es la *Adoración del Cordero Místico* (1432), políptico realizado para la iglesia de San Bavón, en Gante. Muestra la anunciación, a San Juan Bautista —precursor de Cristo— que simboliza el origen, a San Juan Evangelista como autor del Apocalipsis, el final de la humanidad; aparecen los donantes: José Vyt y su esposa; preside el Dios Padre, con ricos bordados y pedrerías, y es posible que sea posterior a la obra. La Virgen encarna el típico modelo eyckiano, con cara redonda y larga cabellera.

En su interior aparecen ángeles cantores de largos cabellos y ataviados con dalmáticas. A los extremos se colocan Adán y Eva desnudos, con gran realismo, y sin que el artista tenga la menor intención de embellecerlos. Luego, la Virgen y San Juan, intercesores ante Cristo por la humanidad (*deesis*).

El tema central es la adoración del Cordero, donde se plasma la salvación a través de Jesús. En un vasto paisaje natural, se halla ante el altar el Cordero, allí acuden en bellas y solemnes composiciones los más variados personajes: santos, apóstoles, mártires y vírgenes al gusto medieval. Al fondo se divisa un paisaje elaborado con gran minuciosidad, formado por palmeras, naranjos..., vegetación típicamente mediterránea, acaso española, pues se sabe que el autor visitó España. No se concede la menor fantasía; los autores se limitan a reflejar lo que ven, pero dotándolo de un fuerte sentimiento religioso.



*Adoración del Cordero Místico*, Jan y Hubert van Eyck.

## Jan van Eyck (1385-1441)

Es considerado el fundador de la Escuela Primitiva Flamenca. Sirvió en la corte de Felipe el Bueno, Duque de Borgoña, y falleció en Brujas. Se le reconoce como el primero en utilizar pintura al óleo. Sus obras destacan por el tratamiento de la luz, su minuciosidad y la veraz representación que hacen de la realidad. Entre sus obras principales se cuentan, con temas religiosos, *La Virgen del canónigo van Der Paele*, *Santa Bárbara*; entre los retratos destacados están: *El matrimonio Arnolfini*, *El hombre del turbante rojo* y *Margarita van Eyck*.

### *La Virgen del canciller Rolin*

Fue encargada por el canciller Rolin a Jan en 1442. Se aprecia a la Virgen acompañada por el canciller en el interior de una estancia; al fondo, tres arcos permiten contemplar un vasto paisaje realista, envuelto en una luz dorada que aparece como un maravilloso descubrimiento muy diferente al observado en el políptico y que demuestra su interés por la vida humana. El canciller se muestra con una seriedad y señorío muy propios del personaje.

Esta obra de Van Eyck presenta diversos elementos de un enorme interés. En primer lugar, volvemos a encontrarnos *un retrato* muy especial: se trata en este caso de uno de los per- sonajes más relevantes de la borgoñona de Felipe El Bueno, el canciller Rolin. Un hombre reconocido por sus dotes políticas, pero también por su vanidad, la cual queda bien demostrada en la propia disposición que éste asume en el retrato: frente a la Virgen y en una posición de igual a igual, que, al tratarse de un retrato hecho en vida, queda como una irreverencia.



*Margarita van Eyck*, Jan van Eyck.

Otro de los elementos que hay que destacar es *el escenario*, que sirve de contexto ilusorio al cuadro: sus texturas muy definidas y nítidas, como es habitual en todas sus pinturas, y que anuncian elementos puramente clasicistas. Aunque no faltan representaciones escultóricas que parecen arcaicas y que aluden a escenas del Antiguo y del Nuevo Testamentos. El otro elemento destacado que completa el escenario del cuadro es, indudablemente, *el paisaje*. Entronca con la tradición paisajista de estos pintores flamencos, pero adquiere en este caso una definición y pulcritud técnica extraordinarias, que aún sorprende más si atendemos a las pequeñas dimensiones (apenas 66 × 62 cm). No obstante, el paisaje no es sólo una demostración del virtuosismo de Van Eyck, es también un recurso tremendamente moderno en la obra, porque como un complemento al carácter solemne del retrato de primer plano, se introduce en segundo plano toda una dimensión humana y natural que ya pregona, sin duda, el arte inmediatamente posterior. Entre otras cosas porque la ciudad que se divisa al fondo no es ninguna ciudad concreta, por más que se haya tratado de distinguirla en vano.

No faltan en la obra los consabidos recursos de *perspectiva*, vistos en otras obras de Van Eyck; en especial su insistencia en reconstruir una perspectiva geométrica en la que tiene mucho que decir la arquitectura que envuelve el retrato y, de manera muy especial, el *taraceado* del pavimento. Asimismo, destaca, como ya se ha indicado, el *detallismo* excepcional de su pincel, que alcanza momentos estelares en detalles como la corona de la Virgen, los ropajes de los protagonistas o algunas imágenes del lejano paisaje.

### *El matrimonio Arnolfini*

De tema profano, se encuentra *El matrimonio Arnolfini*, retrato del italiano Giovanni Arnolfini y su esposa, establecidos en Brujas desde 1420. Esta obra podría ser catalogada así: retrato, estudio de costumbres, escenas de ambiente, alegoría a la maternidad y al matrimonio, que en esa época se celebraba en el dormitorio de los cónyuges.

En la obra se reflejan claramente las características de la escuela:

**El realismo:** estudio detallado del ambiente, hecho con minuciosidad y precisión: pliegues, ropajes, lámpara, espejos, alfombra, zapatillas, perro, etc. Este detallismo llevado al límite refleja el bienestar material de los burgueses flamencos y la obligación del marido por sostener materialmente a su esposa.

**Creación de un espacio pictórico veraz:** consiguió la sensación de profundidad sin recurrir al sombreado, sino gracias a la degradación de la luz, que, penetrando por la ventana, acaricia la superficie de los objetos definiendo una atmósfera en la obra.



*La Virgen del canciller Rolin*, Jan van Eyck.



*El matrimonio Arnolfini*, Jan van Eyck.

**Recursos efectistas:** el espejo cóncavo le permite reforzar la sensación de profundidad; en él aparecen reflejados detalles que están fuera de la composición.

Todo esto muestra el interés que Van Eyck siente por el hombre, por ubicarlo en un mundo real y reconocible.

El cuadro representa el escenario de una cámara nupcial, en la que se encuentran dos esposos: Giovanni Arnolfini, adinerado de Lucca, y Giovanna de Cenani. Pero no se trata de un retrato cualquiera, se trata de un auténtico testimonio documental de los esponsales de estos novios, de lo cual da fe, como si de un notario se tratara, el propio pintor, con su cuadro y con su firma estampada encima del espejo convexo del fondo de la habitación, que dice significativamente: "*Johannes Eyck fuit hic*" (Jan van Eyck estuvo aquí).

Es más, el propio pintor se autorretrata en el espejo citado, con lo que además aprovecha para introducir la figura del autor en su obra, contribuyendo a una mayor valoración del artista y de la importancia del arte, un detalle realmente novedoso para la época.

La representación de un interior es muy habitual en la pintura flamenca, por su apego a la vida hogareña, pero, además, en este caso adquiere todo el simbolismo que otorga la representación de una alcoba a esta unión matrimonial. Estéticamente, la pintura destaca por el protagonismo que se otorga a la línea; la utilización de la luz, que gracias al óleo produce una sensación atmosférica brillante y luminosa; y por su naturalismo, delicado y de una minuciosidad exquisita.

La línea, en efecto, actúa como elemento compositivo y como complemento de la sensación de delicadeza que quiere transmitir. Por otro lado, las líneas que convergen hacia el fondo, configuran un esquema de perspectiva lineal: perspectiva que en este caso se amplía gracias al efecto singular del *espejo* del fondo, cuyo objetivo es ganar profundidad.

No obstante, esta configuración de la perspectiva se complementa en la pintura flamenca con la acción de la luz. Esa luz brillante y con veladuras que provoca la técnica al óleo y que crea una *atmósfera* en la que se *representa el aire* a tal punto que pareciera que la luminosidad irradiara de los propios objetos como si fueran esmaltes.

Desde un punto de vista compositivo, la luz proviene de la ventana izquierda. La técnica al óleo consigue finalmente unas calidades casi palpables en los objetos, lo que se advierte especialmente en la minuciosidad y detallismo de los aspectos más pequeños. Es lo que se ha dado en llamar realismo sensorial.

**El simbolismo:** así, esta pintura va más allá de la propia valoración pictórica. Para que sirviera verdaderamente de testimonio eterno a la unión matrimonial, todo el cuadro se configura como un repertorio simbólico que atestigua y da fe del hecho representado. Ningún objeto aparece gratuitamente, todo tiene su valor simbólico:

- La lámpara, con una sola vela encendida, alude a la llama sagrada de Cristo, a la luz de la fe, que parece así bendecir la unión.
- El espejo, aparte de su valor compositivo ya comentado, es símbolo de pureza de la mujer que acude virgen. Es el *speculum sine maculam* que definió a la propia Virgen y por extensión a las mujeres vírgenes. En absoluto ignoramos el vientre aparentemente abultado de Giovanna de Cenani, pues se trata de una imagen habitual en las pinturas de la época (véase la Eva del políptico de la catedral de Gante), y que debe entenderse como una iconografía habitual que se refiere a la valoración universal de la mujer como madre.
- Los tonos que rodean el espejo ilustran, en un alarde miniaturista del pintor, diversas escenas de la pasión de Cristo, lo que vuelve a subrayar el valor sagrado de esta unión.
- Sobre la cabecera de la cama aparece representada santa Margarita, patrona de los partos.
- El perrito es símbolo de fidelidad.
- Las zapatillas recogen el simbolismo de asistir a un ritual sagrado, razón por la cual los retratados están descalzos.
- La fruta, que aparece en la consola junto a la ventana, es símbolo de la inocencia frente al pecado.

- Los propios esposos están posando en un gesto de bendición.

Todo ello completa la simple valoración pictórica de la obra, otorgándole así una dimensión simbólica de una enorme complejidad intelectual.

### *El hombre del turbante rojo*

En *El hombre del turbante rojo* se pretende ver al propio autor, la fuerza penetrante de su mirada induce a creerlo así; otros ven a su suegro. En esta obra parece preocuparle ya el retrato psicológico.



*El hombre del turbante rojo* (detalle), Jan van Eyck.



*Retrato de una dama*, Roger van der Weyden.

## Roger van der Weyden y El Bosco

Roger van der Weyden y El Bosco son otras figuras sobresalientes de esta escuela. El primero destaca por sus composiciones equilibradas, las actitudes cuidadas y la distribución de los plegados, como muestra en *El descendimiento*. Del segundo nos llama la atención su gran fantasía imaginativa, con la que satiriza a la sociedad de su tiempo, como muestra en *La carreta de heno*. En el siguiente capítulo se estudiará a detalle la obra de El Bosco.



*El descendimiento*, Roger van der Weyden.

### TRÍPTICO DEL JUICIO FINAL

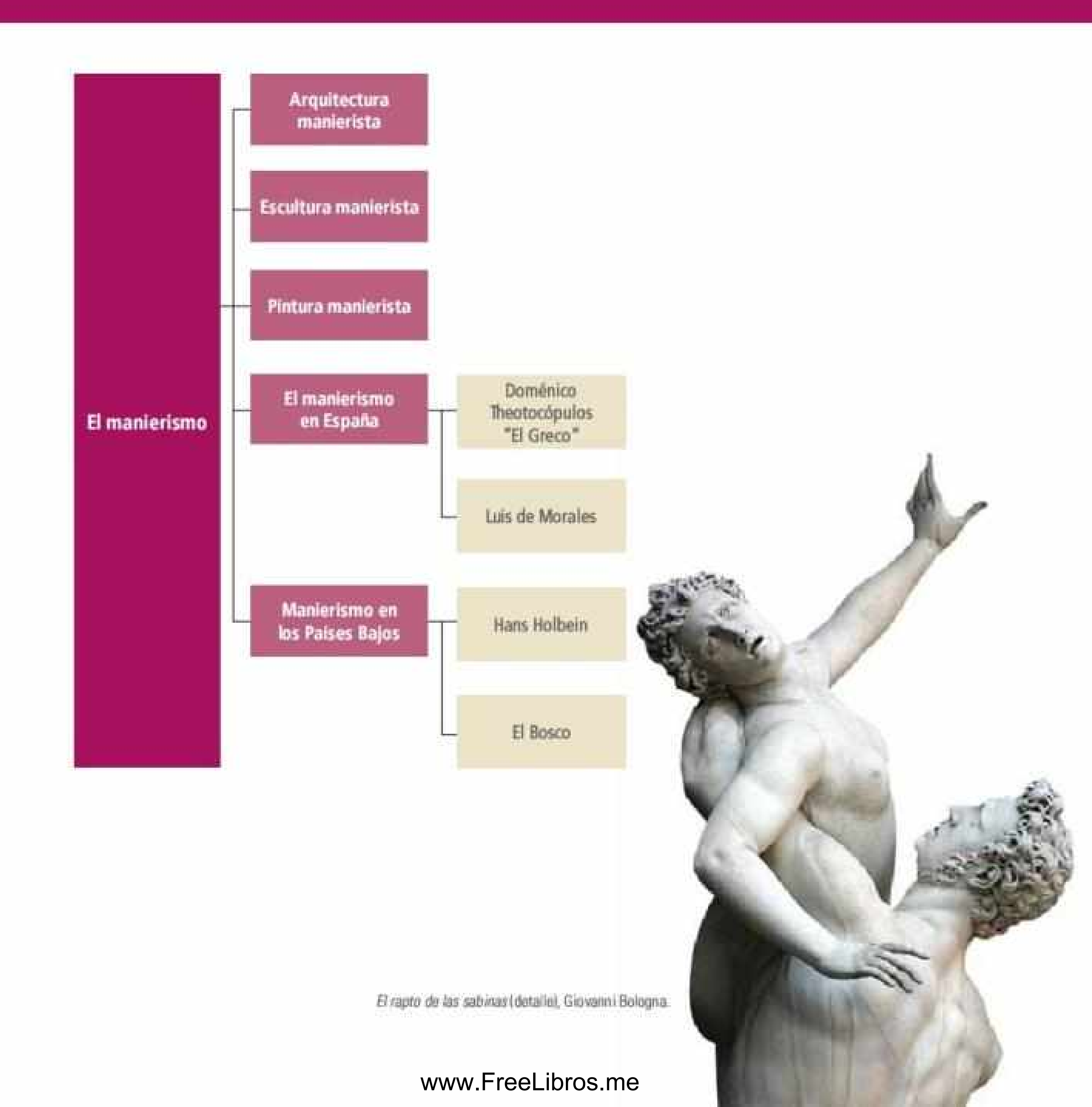


**Hans Memling. Brujas, Bélgica.**
1466-1473. Segunda generación de maestros flamencos.

El *Tríptico del Juicio Final* es la expresión de la segunda generación de maestros flamencos. Fue pintado para el banquero Jacopo Tani, quien era director de la banca de los Médici, en la ciudad flamenca de Brujas. La obra presenta una serie de características que son expresión del arte flamenco del siglo XV: el uso del óleo, la capacidad de analizar detalles, el manejo de la luz, los desnudos castos y realistas, el manejo del retrato y el estudio de las expresiones. El tríptico tiene una simetría perfecta: en la parte central se encuentra Cristo juez y el arcángel Miguel, quien pesa las almas para separar justos y pecadores. En un lado se encuentra el infierno donde se representan los rostros de los condenados que expresan sufrimiento. Del otro, se halla la entrada del paraíso a donde ascienden los bienaventurados auxiliados por los ángeles y San Pedro.

# CAPÍTULO 20

## El manierismo




*El rapto de las sabinas* (detalle), Giovanni Bologna.

**El manierismo aparece como respuesta al optimismo vital del Renacimiento; se origina en Venecia y se extiende a España y a Europa Central y del Norte. Es un periodo en el que se pierde lo más propio del clasicismo y de la belleza clásica: las proporciones, la armonía, la serenidad y el equilibrio.**




## El manierismo

Una serie de conflictos parecen derrumbar el sueño renacentista desde principios del siglo XVI. La explotación del Nuevo Mundo provoca la aparición del capitalismo comercial y del mercantilismo, lo que hace entrar en crisis al sistema anterior. Hay diversos enfrentamientos entre la clase privilegiada conformada por nobles y grandes financieros con el pueblo que ansía sobrevivir; la reforma protestante es una reacción contra los excesos de la Iglesia de Roma; el Saco de Roma pone en entredicho la armonía europea y los intereses hegemónicos se resuelven con sangrientas guerras.

En esta situación de crisis se empieza a cuestionar la visión renacentista del mundo, ya visible en el arte de Miguel Ángel, que muestra una fuerte preocupación ante los problemas de las relaciones entre el hombre y Dios.



*Palacio del té o Pallazo Té*, Giulio Romano.



*La Villa Rotonda*, Palladio.

Como reacción al optimismo vital del Renacimiento, surge una corriente artística llamada manierismo, que trata de encontrar soluciones culturales nuevas. Este término, derivado de la palabra *maniera*, actualmente se utiliza para indicar la etapa de decadencia de un estilo, y ésta era una de ellas, pero el manierismo del siglo XVI es considerado como un momento artístico con personalidad propia de manera tal que, desde Italia, se extenderá por toda Europa hasta convertirse en el primer estilo de carácter internacional.

El manierismo, a partir de los fundamentos clásicos que buscan la armonía y la razón, llega a resultados absolutamente anticlásicos. Las formas se distorsionan, las composiciones se desequilibran, los colores se vuelven irreales, el arte deviene falso, lujoso, sensual y decadente.

El manierismo se manifiesta en las tres artes con los rasgos generales reseñados.

## Arquitectura manierista

Su carácter artificioso le lleva a una concepción dominada por el efecto sorpresa. Se abandona la correspondencia entre fachada e interior y se rompe el equilibrio entre peso y soportes, lo cual provoca cierto desasosiego. En la capilla de los Médici ya se manifestaba cierta libertad plástica en el tratamiento de los elementos arquitectónicos. La Villa Rotonda de Palladio, formada por un cubo de cuatro fachadas; el Pallazo Tè y El escorial de Giulio Romano, quien fue alumno de Rafael, son buenos ejemplos.

## Escultura manierista

El Renacimiento había conseguido el punto de vista único en la estatuaria, pero con Miguel Ángel se impone la subjetividad de la visión giratoria ya que a medida que se circula a su alrededor se descubren nuevos planos que forman parte de una misma obra. Este cambio se debió al uso de la forma serpentinata basada en su disposición asimétrica y contorsionada del cuerpo humano, que provoca un efecto de tensión física y psicológica.

En *Mercurio* y *El rapto de la sabinas*, Giovanni Bologna (conocido como Juan de Bolonia) logra plasmar esa sensación cinética de gran efectismo. En Castilla, la figura sobresaliente es Alonso Berruguete.



*El rapto de las sabinas*, Giovanni Bologna.

## Pintura manierista

Es en este campo donde por primera vez se hacen presentes los cambios artísticos. Con Rafael y Miguel Ángel se pensó que la pintura había llegado a la perfección y que eran insuperables. Luego de ellos el arte cae en el amaneramiento, limitándose los artistas a pintar a la "*maniera* de ...", de donde provino la denominación que se les impuso. La diáspora de artistas italianos facilita la dispersión de este estilo por otros centros culturales europeos.

Uno de los ejemplos más importantes de la pintura manierista es *La Virgen del cuello largo*, elaborada por Francesco Mazzola "Parmigianino" (1534-1540).



*Virgen del cuello largo*, Parmigianino.

## El manierismo en España

El siglo XVI representa la ruptura espiritual de una Europa que cuestiona la hegemonía de España, defensora de los principios del catolicismo. La reacción europea fomenta en España la aparición de movimientos contradictorios. Uno, partidario de la exteriorización espiritual a través de obras que lleguen al alma del creyente, y otro, más intimista, propugnado por los iluministas y los erasmistas. Este ambiente se reflejó en el arte.

### Doménico Theotocópulos "El Greco" (1541-1614)

Doménico Theotocópulos, más conocido como El Greco, es decir, "El Griego", es el pintor más importante del momento. Pese a que nació en Creta, hay motivos para vincularle a la pintura española, ya que su genio no despertó hasta que no se estableció en Toledo.

Su primer estadio de formación discurre en Venecia, donde conoció a Tiziano, Tintoretto y Bassano, desde donde se trasladó a Roma. Si en Venecia aprendió el color y la luz, en Roma será el retrato y la luz tenebrista. De aquí que partirá para España, atraído por la llamada de Felipe II a los artistas italianos, estableciéndose en Toledo, ciudad cosmopolita suma de lo cristiano, judío y musulmán que forjará su estilo definitivo.

Por lo tanto, su personalidad artística es el resultado de su formación en Venecia, de su origen oriental y de la influencia espiritual española de finales de siglo. Todos estos elementos crean contrastes que dramatizan su obra. Al sensualismo veneciano opone la frialdad de los tonos y a las formas miguelangelescas su desinterés por el espacio y la perspectiva.

El Greco rompe con el dibujo, inundando la obra de un rico colorido aplicado con una técnica suelta y libre. En su obra gusta de enormes manchas monocromas de significado simbólico que atraen la atención del observador. Sacrifica la anatomía y la proporción en beneficio de la expresión que en él adquiere un valor fundamental. Esto le lleva a alargar enormemente las proporciones en lo cual manifiesta su adhesión a la Edad Media, el bizantinismo y el manierismo, con la intención de aumentar su dramatismo.

Intentar clasificar su estilo resulta difícil, ya que es gótico en cierta manera, bizantino de nacimiento, impresionista por la técnica y expresionista por la ejecución.



*El Expolio*, El Greco.



*El entierro del de Conde de Orgaz*, El Greco.

## Principales obras de "El Greco"

### *La Asunción* (Museo de Chicago)

En esta obra, el sentido clásico desaparece. La Virgen es una figura gigantesca que asciende por su falta de peso, mientras que los apóstoles dialogan entre ellos. Sus ropajes ya no subrayan las formas del cuerpo, sino valores cromáticos.

### *El Expolio* (Catedral de Toledo, 1577)

Es una composición presidida por una enorme mancha roja en forma de rombo que sitúa a Cristo cubierto con una túnica empapada de su sangre, con la mano en el pecho y una expresión que invita a la resignación. Le rodean centuriones vestidos con armaduras toledanas y una maravillosa galería de cabezas llenas de expresión en claro contraste con la figura de Jesús. En la parte inferior, la Virgen, la Magdalena y la Verónica muestran medio cuerpo.

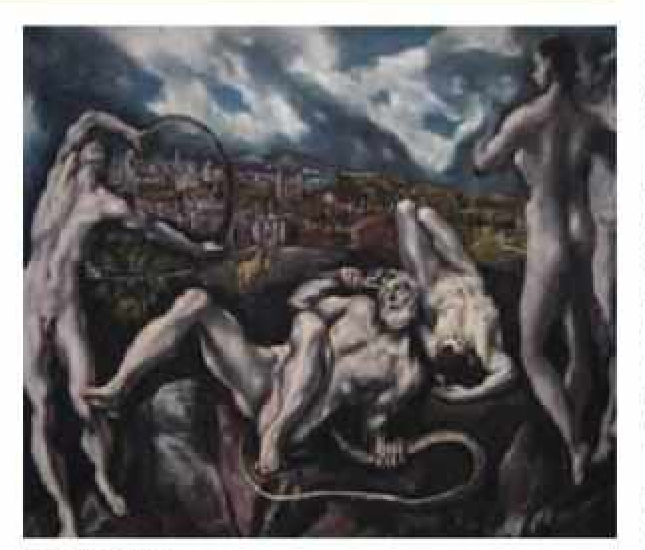
### *El martirio de San Mauricio* (Monasterio del Escorial, 1580)

Al encargarle Felipe II esta obra, se le presentaba la ocasión de ganarse el favor real. Aunque se esmeró al máximo, sus colores fríos y luminosos no fueron del agrado del rey. La obra está compuesta al estilo medieval: en primer lugar San Mauricio confortando a sus oficiales, en segundo plano ayuda a morir a sus legionarios y al fondo rehusa obedecer a los enviados imperiales, en donde unos personajes de cuerpos estilizados, descalzos, en actitudes dulces y carentes de patetismo, traducen la espiritualidad del hecho, que se complementa con un espectacular rompimiento del cielo con ángeles que llevan palmas y coronas del martirio. La multiplicación de escenas le llevaron curiosamente a dotar de profundidad la obra por medio de una perspectiva serpenteante.

### *El entierro del Conde de Orgaz*

El párroco de la iglesia de Santo Tome le encargó en 1586 su obra más famosa. En ella se conmemora un hecho milagroso: cuando se iba a proceder al entierro del señor de Orgaz, San Esteban y San Agustín se ocuparon de ello. Lo que no maravilla a los asistentes acostumbrados a esos portentos.

El Greco renuncia a los escenarios amplios venecianos y desarrolla la escena en primer plano. El lienzo aparece dividido en dos partes separadas por la línea horizontal de las cabezas, arriba el cielo, abajo la tierra, pero cada una de ellas trasciende y penetra en la otra. En la parte baja, la buena sociedad toledana se da cita en la maravillosa aparición de los santos, vestidos con austeros trajes que contrastan con las ricas vestiduras litúrgicas y la armadura del caballero. El propio Greco y su hijo aparecen en la comitiva (el que mira al observador y el niño). A los lados, dos eclesiásticos: frailes y clérigos con una cruz que toca el cielo. En la parte alta, aparece la "deësis", inscrita en un rombo acompañada por una corte de santos personajes. El alma del señor de Orgaz, en forma de niño, es transportada por un ángel. De este modo, la tierra y el cielo aparecen íntimamente unidos en la obra, síntesis de una buena fe y de una sociedad reunida para venerar los



*Laocoonte*, El Greco.

restos de un guerrero. A partir de 1596, el Greco pintó varios retablos manieristas.

### *La Resurrección* (Museo del Prado)

Es una composición plana, donde el artista plasma cómo asciende el cuerpo de Jesús en un movimiento helicoidal por simple virtud del espíritu.

### *San Andrés y Francisco* (Museo del Prado, 1590)

En esta obra, y especialmente en sus personajes, se refleja la afición del pintor por el canon alargado de las figuras.

Los santos aparecen desproporcionados, majestuosos, irreales, lo que nos hace recordar el ritmo monumental de los mosaicos bizantinos. Sus manos, dotadas de una expresividad inusual, parece que pretenden hablarnos.

Es el único cuadro mitológico que ejecutó El Greco en España.

En esta obra, muestra unas figuras fantasmagóricas consumidas por un fuego interior ante un enorme paisaje de Toledo con el caballo de Troya ante la puerta de Bisagra.

### *La adoración de los pastores* (Museo del Prado, 1612)

En una composición circular la luz parece salir de cada una de las figuras. Fue realizada para ser colocada sobre su propia tumba en la iglesia de Santo Domingo el Antiguo.

Como retratista, es también un pintor de primer orden. Uno de sus mejores retratos es *El caballero de la mano en el pecho* o *Juramento del caballero* (Museo del Prado, 1577). En esta obra, concentra todo su interés en la faz del personaje, tal como aprendió en Venecia. En la composición, sobresale la posición de la mano con dos dedos unidos al modo manierista, cargada de una expresividad sólo comparable a la del rostro. Además, en ella El Greco demuestra ser un gran pintor de calidades, como el mango de la espada y las lechuguillas.

### *La Trinidad*

La influencia de Miguel Ángel es patente en la grandiosidad de los cuerpos, su belleza clásica y la posición del brazo de Jesús, pero el tono expresivo es de El Greco, por el colorido, la manera de contraponerlo y la importancia de los morados y los amarillos. Dentro de la composición piramidal invertida con la cúspide en los pies de Jesús crea un movimiento ondulante formado por la figuras. Presenta un tema medieval en el que el Padre ofrece a la humanidad a su Hijo muerto.

Esta obra se hallaba originariamente en el Altar Mayor del templo de Santo Domingo el Bueno, de Toledo, como remate del ático del retablo. Es precisamente este encargo el que trajo a El Greco a la ciudad de Toledo.

La obra tiene claras reminiscencias miguelangelescas, ya que la corporeidad de las figuras y la composición general recuerdan la *Piedad* de *Santa María dei Fiori* y la *Rondanini*.

| EL GRECO | |
|---|---|
| **Características de su pintura** | • El manierismo.<br>• Las figuras desproporcionadas.<br>• Las actitudes heterodoxas o ambiguas.<br>• Una sensación compositiva de inseguridad y desequilibrio.<br>• La distorsión de las figuras.<br>• Los colores encendidos e irreales. |
| **Influencias** | • Bizantina. Característica de su lugar de origen; el carácter rígido e icónico de sus figuras.<br>• Veneciana. Principalmente de Tiziano y Tintoretto, reflejada en los colores ácidos y los tonos fatuos y encendidos.<br>• Española. El misticismo español y el expresionismo dramático de su obra. |
| **Principales obras** | • *El Expolio.*<br>• *El entierro del conde de Orgaz.*<br>• *El caballero de la mano en el pecho.* |

## SAN SEBASTIÁN






**Alonso Berruguete. Retablo de San Benito, Valladolid.**
1526-1532. Manierismo.

*San Sebastián*, de Alonso Berruguete, es un ejemplo de la escultura manierista. Dicha obra está elaborada en madera y luego tratada con una capa de yeso con policromía; éstos son los materiales escultóricos principales del manierismo español. La forma de preparar la policromía le brinda una suavidad sobre la cual resbala la luz que ilumina la escultura. La imagen del santo presenta una figura serpentina, es decir, se retuerce elegantemente y no aparece atado al árbol, sino más bien recargado de tal suerte que parece ser parte de él. El manierismo introduce un cambio notable en la forma de representar el cuerpo pues éste aparece desproporcionado y con las extremidades plegadas sobre sí mismas. Según la tradición cristiana, San Sebastián es un mártir que fue asaeteado —blanco del lanzamiento múltiple de flechas— hasta la muerte por orden del emperador Diocleciano.

Teniendo en cuenta tal referencia, no puede extrañar que la pintura tenga evidentes **elementos manieristas.**

En un primera mirada, se destacan la escurridiza postura de Cristo, **su posición forzada y desequilibrada**, realmente inquietante para el espectador, así como el agitado dinamismo de toda la composición, en la que prevalecen las líneas quebradas y en zig-zag. También, el **tratamiento anatómico**, fornido y musculoso en general, lo que no deja de ser otra ironía manierista tratándose de figuras eminentemente espirituales, como es el caso de Cristo y de los ángeles. Por último, resultan igualmente significativos los **cánones muy alargados**, filiformes, estilizados, también característicos de su estilo personal. Otro requiebro manierista que el espectador percibe de inmediato es la irrespetuosa postura del ángel de primer plano, de espaldas y enseñándonos la planta de los pies.

Asimismo los **colores** son muy manieristas, característicos del pintor, ácidos, incandescentes, mórbidos, lo que en cierto modo contribuye al contexto místico con el que El Greco impregna la atmósfera de sus cuadros.

Adviértase igualmente el **juego de luces** que con sus contrastes luminosos y sombríos no sólo acentúa la inestabilidad de la figura de Cristo, sino que además configura un efecto dinámico en toda la composición.

En el nivel de Gloria están representados, junto al propio protagonista de la obra, *Cristo con la Virgen*, *San Juan*, *San Pedro y los Bienaventurados*, entre los cuales incluye a Felipe II, no se sabe si por fidelidad o como un gesto de fina ironía. Sin embargo, lo más sorprendente es que en esta zona cambia por completo su manera pictórica: entre la zona de tierra y real, la parte alta, la de Gloria, por ser una zona del mundo ideal, la pinta con una técnica completamente distinta, en donde pone en acción todos los cánones manieristas: pincelada suelta y vaporosa; colores híbridos e intensos; figuras alargadas; luces fantasmales; figuras ingrávidas, sin soporte de material alguno; y con una autonomía figurativa sin precedentes en la pintura occidental.

En resumen, son dos cuadros bien diferentes en uno solo, magistralmente hilvanados por el ángel, colocado en un escorzo inverosímil.

## Luis de Morales (1515-1556)

Luis de Morales, "El Divino", es un caso distinto al de otros pintores renacentistas españoles, como lo es el ámbito en el que se forma, en la austeridad extrema, escuela a la que pertenece Morales. Por ello, la suya es una pintura de enorme perfección técnica, exquisita en los detalles y muy elaborada, y cuyo manierismo es más que patente en muchos aspectos. Todo ello no impide un aire general en sus cuadros de gran sencillez y misticismo religioso, que definen esta escuela pictórica hasta confirmarla posteriormente en la figura de uno de sus autores más representativos y conocidos, Zurbarán.



*La Virgen con el Niño*, Luis de Morales.

### *La Virgen con el Niño*

El cuadro de *La Virgen con el Niño* es uno de los más bellos de su autor y de los que más delatan su avanzado manierismo, aunque iconográficamente resulta claramente leonardesco. Véase sobre todo el bellísimo rostro de la virgen, inmaculadamente joven en una intemporalidad de juventud y belleza que nos recuerda la de la *Piedad* del Vaticano de Miguel Ángel. El color, más manierista, se caracteriza por tonos fríos y ácidos que están en la línea característica de este movimiento y que El Greco exagera aún más. Lo mismo se puede decir de la delicadeza de algunos rasgos, como los dedos filiformes de la Virgen, y sobre todo el erotismo velado que vuelve a manifestarse aquí, a través en este caso del juego pícaro del niño.

## Manierismo en los Países Bajos

En los **Países Bajos** es lógicamente donde más notoria resulta la tradición flamenca que no obstante se ve afectada por la ruptura política que supone la división entre las provincias del sur (Bélgica) católicas, y las del norte (Holanda) convertidas al protestantismo. Como consecuencia de ello surgen géneros nuevos, sobre todo en el norte, como el retrato, el paisaje, la pintura costumbrista y el bodegón, que adquirirán enorme éxito en el siglo XVII. Entre los numerosos pintores de renombre se destacan J. Patinir o Q. Metsys, si bien dos casos sin duda singulares oscurecen a todos los demás: son los que personifican Hieronymus Bosch van Aeken, el Bosco, y Peter Brueghel, el Viejo. El primero por su originalidad temática, aunque técnicamente esté todavía muy vinculado a la tradición flamenca del siglo XV. El segundo estuvo en contacto con Italia y añade a su técnica realmente novedosa el humor de sus escenas y lo peculiar de sus temas, que lo relacionan sin duda con el anterior.

Finalmente en **Francia**, no deja de ser significativo el caso excepcional de Jean Fouquet, que ya a mediados del siglo XV se establece en Roma y asimila muchas de las novedades del quattrocento. A su vuelta a Francia, contribuye sin duda a la renovación artística del arte medieval. También, resultará decisiva en este mismo sentido la actitud del rey Francisco I, que se rodea de artistas como Leonardo o Andrea del Sarto y crea el ambiente necesario para una difusión amplia del italianismo, que tendrá su mejor representación en la Escuela de Fontainebleau, ya de tendencias manieristas.

Esta pintura renacentista francesa encuentra su mejor referencia en la mencionada Escuela de Fontainebleau, que se caracteriza por reflejar un espíritu abiertamente sensual en el que el desnudo tiene notable importancia.

## Hans Holbein (1497-1543)

Hans Holbein, el Joven, nació en Ausburgo, constituye un importante exponente del Renacimiento alemán. Su producción religiosa sigue ligada al **expresionismo patético** de Grünewald, que en cierto modo le vincula con la tradición gótica.



*Los embajadores*, Hans Holbein.

No obstante su interés por Italia, a donde viajó en más de una ocasión, se manifiesta en obras de clara **resonancia leonardesca**, como *Lais de Corinto* o *Venus con Amor*, ambas en el Museo de Basilea; también, por supuesto, en sus magníficos retratos, e incluso en algunas obras religiosas, como *La Virgen del burgomaestre Meyer* (Col. Darmstad, 1526), de composición equilibrada y piramidal.

Holbein agradó especialmente como **renacentista**, penetrante y siempre espléndido. Entre su producción se destacan, sobre todo, los retratos que le dedica a su amigo *Erasmo de Rotterdam* (museos de Basilea y Louvre). Al final de su vida, su amistad con Tomás Moro le anima a quedarse en Inglaterra, donde realizará el famoso retrato de *Enrique VIII*, y el conocidísimo de *Los embajadores*.

### *Los embajadores*

Los retratados en este caso son Jean de Dinteville (1504-1555), embajador de Francia en Inglaterra en aquel año de 1533, y su amigo *Georges de Selve* (1508-1541), obispo de Lavaur, que visita Londres entre abril y mayo de ese año. El cuadro no se limita al retrato de ambos personajes, sino que añade un **amplio sentido simbólico** a través de los numerosos objetos representados, con una minuciosidad exquisita que nos recuerda el detallismo de la pintura flamenca. El suelo es un recuerdo preciso del pavimento de la abadía de Westminster, sobre el cual se disponen en dos estantes un laúd con la cuerda rota, libros de música y aritmética, un globo terrestre y varios instrumentos de astronomía entre los que se incluyen dos calendarios solares que fijan la fecha 11 de abril y la hora (10:30), aspectos cronológicos que se completan con las fechas de nacimiento de ambos personajes, la de Dinteville en la funda de su pequeño cetro y la De Selve en el libro que está bajo su codo derecho.

Todos estos elementos servirían de **contraste simbólico** a la apariencia de los embajadores, cuya fama y riqueza resultan banales ante el hecho de la muerte, el cual es remarcado en el implacable paso del tiempo, presente en las numerosas referencias cronológicas, la cuerda rota del laúd y sobre todo la calavera distorsionada que cruza el cuadro en primer plano.

El tema de la **futilidad de los bienes terrenos** ante el hecho inexorable de la muerte (el tema medular de la *Vanitas*) no es nuevo, pero sí lo es la forma de plasmarlo a través de una naturaleza muerta, recurso hasta cierto punto "moderno" si consideramos el éxito que tendrá este tipo de representaciones en la época barroca.

Por lo demás, la **monumentalidad** de los personajes, **el equilibrio compositivo** y, sobre todo, la plenitud **espléndida del retrato** en sí, encuadran la obra plenamente en el ámbito del Renacimiento.

## El Bosco (1450-1516)

Hieronymus Bosch, El Bosco es cronológicamente el primer artista que debemos considerar en el ámbito pictórico del cinquecento en los Países Bajos.

Su **pintura contradictoria** y sobre todo su característico detallismo flamenco lo sitúan a veces lejos del ámbito renacentista, sin olvidar además que no hay en él ninguna influencia italianizante. Sin embargo, su pintura tampoco es gótica, y además, presenta consideraciones en su temática que demuestran su relación con el humanismo coetáneo de Erasmo de Rotterdam.

### *El jardín de las delicias*

La pintura de El Bosco es una **pintura fantástica**, de monstruos imposibles y figuras locas, que al final nos presentan un mundo al revés. El mismo mundo que nos relata Erasmo en su *Elogio de la locura*, que lo mismo que la obra de El Bosco, pretende criticar irónicamente a la Humanidad exagerando con extravagancia sus debilidades.

Así, los locos de El Bosco (*La nave de los locos*, Louvre, 1510-1515) son los mismos que Erasmo considera como los únicos libres y felices. Se trata de invertir los términos **exaltando la sinrazón** como mejor crítica a la razón, tantas veces nociva para el Hombre. En última instancia, se trata de sacar a la luz el lado oculto del hombre, lo que tiene de animal y de irracional para contraponerlo a su cordura, a veces tan nefasta.



*El jardín de las delicias*, El Bosco.

Por eso, toda la obra de El Bosco resulta tan original y por ello en seguida fue descubierto y valorado como elemento de estudio del psicoanálisis de la Escuela de Viena. Y por esa misma razón fue también reconocido como antecedente de la pintura surrealista, fundada en los mismos componentes temáticos que su pintura, la plasmación del yo oculto, del yo irracional. Los psicoanalistas a través del subconsciente, El Bosco a través del **Yo-animal**.

Estas características incrementan de manera superlativa las dificultades que se presentan cuando se trata de interpretar las obras de este autor, que en muchas ocasiones cuenta con varios estudios contradictorios sobre un mismo cuadro. Así ocurre con *El jardín de las delicias*.

Para algunos autores como Fraenger, el Jardín refleja las doctrinas de una secta adamita a la que según, el autor, El Bosco pertenecía, y que consideraban la libertad sexual como una vía para la salvación de las almas. Desde este punto de vista, atribuye al cuadro un contenido hedonista.

Por el contrario, otros estudiosos no conciben la pintura de El Bosco como herética, y consideran su obra como una **sátira de los pecados** y desvaríos de los seres humanos que los convierten en bestias, lo que explicaría, a su vez, la rica simbología de la obra, y se enlazaría con la valoración general que se ha hecho al principio de la producción de este pintor.

El jardín se estructura como un tríptico: en la tabla derecha (izquierda del espectador) se representa la creación. Más concretamente, el momento de la creación de Eva por el Padre, ante un Adán contemplativo. En el centro, aparece una fantástica fuente presidida por una lechuza, a la cual algunos la han interpretado como la *fons vitae* o fuente de vida, pero en este caso con un sentido maléfico, el de una vida nacida del pecado, lo que permite ponerla en relación también con el árbol de la ciencia del bien y del mal, testimonio del pecado original. En este sentido, resultaría significativa la imagen de la lechuza, símbolo de la sabiduría en la Antigüedad, pero del mal en la Edad Media. Contribuyen a esta misma idea los animales presentes en el lago que rodea la fuente, habitado por patos necios, cisnes orgullosos y sabandijas. El mismo sentido tendrían los animales que en la parte inferior comienzan a devorarse entre sí, o aquellos otros mitad pez, mitad pato, tocados con caperuzas de fraile y que simbolizarían la estupidez de cierta parte del clero. A la izquierda, aparece el toro salvaje (símbolo de la pasión), acecha el unicornio blanco (símbolo de la castidad), y el elefante blanco (símbolo de la inocencia) montado en sus lomos por un mono, que representa a la lujuria.

Si la tabla derecha representa la Creación, la tabla central representa el Mundo. Un mundo de vicios y placeres al que los hombres y mujeres se dedican en una composición abigarrada

de patente horror vacuii. La representación sigue siendo simbólica, por lo que dichos placeres se representan por medio de frutas, como fresas, cerezas, moras y frambuesas, que aluden a lo efímero del placer sexual. Algunas figuras aparecen inmersas en pompas o esferas de vidrio lo que simboliza la eventualidad del deleite, según confirma el refranero popular: "el placer es como el vidrio; cuanto mayor es, antes se rompe". También, aparecen hermafroditas y ratones, símbolos estos últimos de la envidia, sobre todo aquellos que observan los placeres de los demás. Por lo tanto, en conjunto ofrece un mundo abarrotado de seres en su mayoría infelices o atrapados en la ansiedad de una vida orientada exclusivamente al goce y, más concretamente, al goce carnal.

La tabla izquierda (derecha del espectador) representa el infierno. Está presidido por una figura en forma de huevo roto en el que se adivina el autorretrato del autor, que para más datos sufre en su pierna derecha un chancro sifilítico y ve coronada su cabeza por una gaita, símbolo de la inversión sexual. Todo ello vendría a ilustrar, en el propio ejemplo de su autor, el castigo que conlleva el exceso del placer carnal representado en la tabla anterior. Rodeando a esta figura aparecen muchas otras. Destacaríamos por su contenido sarcástico los clérigos con picos de ave, lo que significa que son malos predicadores, y los que sufren el castigo terrible de verse aprisionados entre instrumentos musicales, alusión, según Fraenger, a la lucha por alcanzar la armonía universal. Tampoco se salvan de los castigos eternos las monjas que comercian con reliquias, convertidas aquí en cerdos. Al fondo y en la parte superior se desarrolla un espectáculo espectral y luminoso con edificios en llamas en medio de la tiniebla.

En conjunto, la obra resume la esencia de la pintura de El Bosco. Una pintura de enorme complejidad simbólica, y que, lejos de pretender mostrar el triunfo del placer, utiliza irónicamente la imagen de un mosaico hedonista para criticar los desmanes de la Humanidad. En realidad, las tablas cierran un círculo temático coherente, pues pretenden decir que lo que empezó mal para el Hombre desde el mismo momento de la creación por culpa del pecado original, deriva en un mundo vacío e infeliz basado en los placeres materiales, y no puede acabar más que con los padecimientos del castigo eterno.

Una pintura, por tanto, la de El Bosco, nada herética: todo lo contrario, ejemplarizante, que enriquece con su prolijo simbolismo, su detallismo preciosista y, eso sí, un humor constante que deriva muchas veces en la caricatura.



UNIDAD

# VI

# BARROCO, NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO


CAPÍTULO 21 El arte barroco europeo

CAPÍTULO 22 El arte Barroco en la Nueva España

CAPÍTULO 23 Neoclasicismo y romanticismo



# UNIDAD VI BARROCO, NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO

En este mapa se indican las principales zonas de desarrollo del arte que se estudia en cada capítulo de esta unidad.

**CAPÍTULO 21**

Principales zonas de desarrollo del arte barroco en Europa

Italia, España, Francia, Holanda, Flandes, Francia Portugal, Alemania Flandes, Inglaterra

**CAPÍTULO 22**

Principales zonas de desarrollo del arte barroco en la Nueva España

México, sur de Estados Unidos, Guatemala

**CAPÍTULO 23**

Principales zonas de desarrollo del arte neoclásico y romántico en todo el mundo

Italia, Francia, España, Alemania, Inglaterra, Países Bajos, Estados Unidos, México, Guatemala, Argentina, Uruguay, ex URSS, etc.

OCÉANO GLACIAL ÁRTICO

OCÉANO ATLÁNTICO

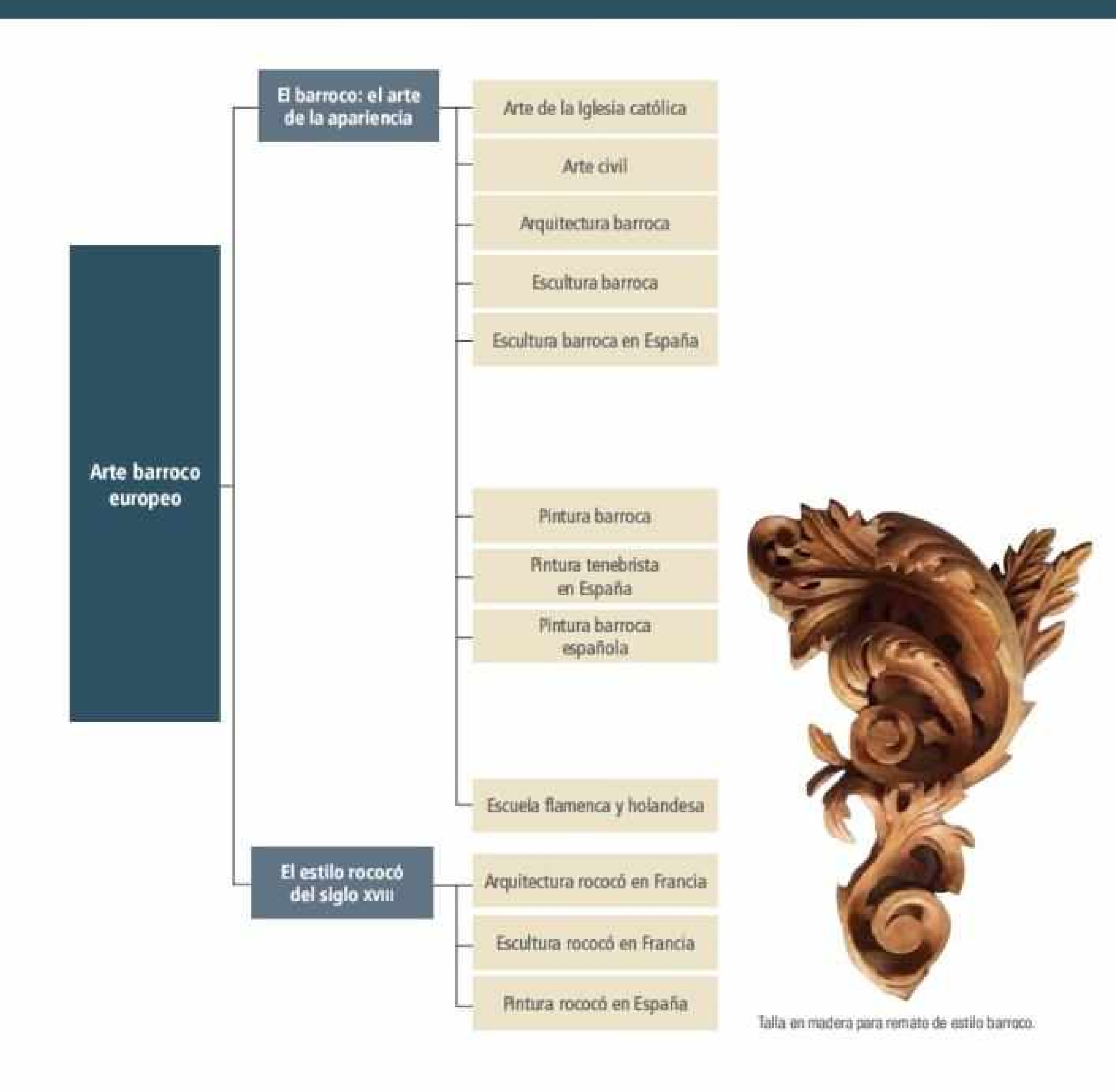
OCÉANO PACÍFICO

OCÉANO ÍNDICO

OCÉANO PACÍFICO

# CAPÍTULO 21

## El arte barroco europeo




Talla en madera para remate de estilo barroco.

**El Barroco representa el símbolo más claro de la opulencia de los reyes europeos; de hecho, los objetos artísticos sirvieron como instrumentos de vanagloria y propaganda de sus monarquías. De nuevo, se hace presente la ruptura del equilibrio clásico. Sin embargo, el Barroco devuelve la unidad a las artes y la primacía a la arquitectura.**




## El barroco: el arte de la apariencia

Las primeras acepciones del término "barroco" aparecieron durante el siglo XVIII y provienen de *barrueco*, que significa perla irregular, la palabra que según el *Dictionaire de Trévoux* (1771) hacía alusión a una obra que no respetaba las normas de la armonía, mientras el *Dizionario delle belle arti del disegno* (1797), de F. Milizia, definía **Barroco** como silogismo medieval que, tras una forma exagerada, ocultaba un fondo de inconsistente lógica. De ambas consideraciones se deduce un arte desproporcionado, caprichoso y truculento.


Retablo del altar mayor de la iglesia del Convento de San Sebastián. José Benito de Churriguera, 1692-1693.

Ciertamente el arte barroco, desarrollado durante el siglo XVII y casi todo el siglo XVIII, supuso la distorsión completa de los valores clásicos y fue su más perfecta antítesis. Al estatismo formal y equilibrio psicológico de lo clásico, se opone el nuevo estilo del **movimiento de las formas** y la libre **expresión de los sentimientos**. Es el arte del dinamismo, de lo fugaz captado en un instante. Sin embargo, dicho dinamismo no siempre se manifiesta a través de la representación del movimiento físico, sino que a menudo es producto del enfrentamiento de formas, modos o temas contrapuestos, de manera similar a como lo hace la propia música barroca que, mediante el contrapunto, confronta dos melodías opuestas de tal modo que produce una globalidad armónica insuperable.

Fue el célebre investigador Wölfflin quien, desde un punto de vista formal, estableció las diferencias del Barroco con el arte renacentista, valiéndose de cinco pares de conceptos:

- lineal/pictórico
- superficial/profundo
- forma abierta/cerrada
- pluralidad/unidad
- claridad/falta de claridad

El arte barroco no responde sólo a un cambio en la estructura y tratamiento formal de la obra, sino también a una profunda transformación de la mentalidad operada tras el declive del Renacimiento; se puede afirmar que lo primero es una consecuencia de lo segundo. Así, las nuevas ideas religiosas surgidas tras el Concilio de Trento y la conformación de las monarquías absolutas constituirán las bases sobre las que se asentará una nueva era europea. Por otro lado, al tiempo que Roma se convierte en cabeza única de la cristiandad, el mundo deja de ser centro del universo; las revolucionarias ideas de Copérnico sobre el sistema solar se ven confirmadas por Kepler (*Astronomía nova*, 1609), mientras Galileo pone de

## Información relevante

- En un principio, el término "barroco" tuvo un sentido peyorativo, al considerarse lo contrario de lo clásico: lo desmembrado, la falta de orden. El concepto de barroco nació como contraposición al Renacimiento, aunque en realidad supuso un paso en la evolución del arte universal; el manierismo fue el nexo de unión entre las dos concepciones.
- El barroco surgió en Italia y se difundió luego por toda Europa. Se desarrolló durante el siglo XVII y casi todo el XVIII. Se caracterizó por:

  – Un gran desarrollo técnico.
  – La grandiosidad y complejidad de sus obras.
  – El movimiento de las formas y la libre expresión de los sentimientos.
  – Ser el arte del adorno, del desequilibrio.
  – Tener al menos, dos tendencias: la continuación de un clasicismo que se resiste a desaparecer y la aparición de nuevos modos caracterizados por la distorsión, el dinamismo, la tensión y los contrastes.



Sepulcro de San Olegario, obra de los escultores Francisco Grau Manresa y Domènec Rovira "El Joven". Catedral de Barcelona, 1678.

manifiesto la contradicción entre el heliocentrismo y la Biblia, lo que le acarreará serios problemas con la Iglesia.

En consecuencia, el hombre "creado" en el Renacimiento como rey de la naturaleza y centro del mundo, con toda su *dignitas hominis*, se viene abajo.

De este modo, la humanidad descubre su insignificancia y desprotección, su fugacidad y dependencia de la muerte, tema favorito de la iconografía barroca. La realidad vital pierde consistencia, transformándose en una mera apariencia y el mundo en un inmenso teatro. En este sentido, el nuevo estilo se convertirá en el arte de lo aparente, desarrollando así uno de los principales lemas del Barroco, posteriormente reelaborado por George Berkeley (1685-1753): ***esse est percipi***, el ser es lo que se percibe. Esto explica las distorsiones de la perspectiva en arquitectura, los engaños visuales (trampantojo), lumínicos (transparentes, luces irreales) o de materiales (dorados, falsas bóvedas), ya que lo único que cuenta es la imagen proyectada al espectador.

## El barroco, arte de la Iglesia católica

Durante el siglo XVI, las tesis protestantes fueron extendiéndose por diversos lugares de Europa. Roma perdía su hegemonía, tanto política como religiosa, toda vez que se pone en entredicho su supremacía. Esta inestabilidad general y, en concreto, la propia división de la Iglesia requería de una reafirmación del catolicismo sobre la Reforma, que era la principal causa en la ruptura de la armonía renacentista. Por todo ello, se puso en marcha un movimiento, la **Contrarreforma**, que pretendía dos objetivos: una remodelación desde dentro de la propia institución y una respuesta dogmática al nuevo pensamiento protestante. Para alcanzar dichos fines, se lanzó la convocatoria de un Concilio en Trento y se creó la Compañía de Jesús.

El **Concilio de Trento** (1545-1563) se cerró con la confirmación de los dogmas tradicionales de la Iglesia y con la voluntad de combatir su corrupción interna. Sus conclusiones fueron determinantes en la **formación del arte barroco**, ya que, en gran medida, éste sería el medio propagandístico de la Iglesia católica. En su última sesión, en diciembre de 1563, se aprobaron instrucciones decisivas para la creación artística: "...por medio de las historias de los misterios de nuestra Redención, descritos en pinturas o en otras representaciones, el pueblo sea instruido y confirmado en el hábito de recordar y meditar continuamente los artículos de fe". Las recomendaciones iconográfico-formales dadas en el Concilio podrían resultar, según algunos teóricos de la época, en: 1) claridad, sencillez y comprensibilidad, 2) interpretación realista, y 3) estímulo sensible a la piedad. Para cumplir con este último aspecto, se recomendó representar a Cristo "afligido, sangrando, escupido encima, con la piel lacerada, herido, deformado, pálido y poco atractivo".

La nueva imagen religiosa también afectó los templos y, así, **Carlos Borromeo**, obispo de Milán y ejemplo a seguir de conspicuo contrarreformista, afirmaba en sus *Instrucciones sobre arquitectura* (1577): "Una iglesia debería ser de planta de cruz



Escultura de la Parroquia de San Antonio, Portugal.

de acuerdo con la tradición; las plantas circulares se usaban en templos de ídolos paganos y raramente para iglesias cristianas".

Otro de los instrumentos de lucha religiosa fue la Compañía de Jesús, fundada por Ignacio de Loyola (1491-1556) y aprobada en 1540 por el papa Paulo III. Ésta, con una estructura monárquica de ciega obediencia al superior y al Papa, se dedicó a combatir el protestantismo desde la intelectualidad y la educación, toda vez que se proponía, mediante sus *ejercicios* conducir a la experiencia personal a través de los sentidos. A mediados del siglo XVII, contaban con más de 500 colegios o fundaciones, lo cual contribuyó en gran manera a la multiplicación de las obras artísticas encargadas por la orden.

## El barroco como arte civil

Con la consolidación del absolutismo, el arte barroco se erigió en el mejor representante de los reyes europeos, pues sirvió como instrumento de **vanagloria** y **propaganda** de sus monarquías; la ciudad, el palacio y los edificios reales fueron las enseñas del nuevo régimen. El lujo y la ostentación de sus obras artísticas debían inculcar en el ciudadano la sensación de omnipotencia de su rey, inclusive los estados protestantes se acercaron a las nuevas formas, bien para la realización de obras constructivas o simplemente para expresar, a través de la plástica, el verdadero sentido de su sociedad burguesa.

Una vez en marcha la Contrarreforma, Roma intentó recobrar su estatus, como punto de referencia de Europa, especialmente en cuanto a centro de la cristiandad católica, renovando sus estructuras para acomodarse a su papel de *caput mundi* (cabeza del mundo). La nueva mentalidad barroca impulsó la creación de amplias vialidades que conectaran los lugares principales de la ciudad, resaltados con plazas, fuentes y edificios significativos, que ocuparon espacios grandiosos e impresionantes para el visitante que expresaran con claridad la magnificencia de la Iglesia en su capital.

Esta renovación romana fue iniciada por el papa Sixto V, quien, en su corto pontificado (1585-1590), promovió la planificación urbanística, trazando, mediante calles regulares, ejes que unen los puntos primordiales de la ciudad y que dan acceso a las siete basílicas principales, lugares de peregrinación de los fieles, donde además ordenó colocar obeliscos, siendo el primero el del Vaticano, que fue transportado al comienzo de su mandato.

Durante el siglo XVII, tuvo lugar la apertura de las grandes plazas estructurantes del espacio urbano, como la piazza del Popolo, con las iglesias gemelas construidas por Rainaldi, que articulan el acceso a Roma a través de tres vías en forma de tridente. La Piazza Navona, con Santa Inés y la Fuente de los Cuatro Ríos levantada por Bernini, y la plaza de San Pedro, diseñada también por él, suponen el cénit de la urbanística del Seicento. En el siglo XVIII se continuarán las edificaciones en la ciudad, singularmente representadas por la Escalera de la Plaza de España, de Francesco de Sanctis y la Fontana di Trevi, de Nicola Salvi.

## Arquitectura barroca

La arquitectura, como el resto de las artes barrocas, parte de un principio básico: la **ruptura del equilibrio clásico**. Esto se manifiesta a través de los elementos siguientes:

- Los materiales
- Los elementos constructivos
- Los recursos decorativos
- Las tipologías arquitectónicas

El material más usado es la **piedra sillar**, sin embargo, para determinados edificios y, en especial, para los interiores, se usa **mármol** de varios colores con objeto de crear suntuosos espacios apropiados a la teatralidad barroca. En ocasiones, se emplean elementos broncíneos que resaltan ciertos aspectos de la decoración o determinadas partes de las columnas.

Los **elementos constructivos** remiten a lo clásico, pero, aunque utilizan el mismo léxico arquitectónico, el lenguaje que componen es muy distinto: se siguen los órdenes de columnas con sus cornisamentos, aunque se prefieren las proporciones gigantes o se sustituyen los lisos fustes renacentistas por columnas

salomónicas. Se introduce, además, el entablamiento curvo, producto de la ondulación de las fachadas. Se utiliza el arco de medio punto y las bóvedas de cañón, arista, lunetos y semiesféricos sobre pechinas. Pero, frente a estos elementos ya ensayados en el Renacimiento, se experimentan ahora bóvedas ovales o estrelladas, multiplicándose las cúpulas exteriores.

Los **elementos decorativos** incorporan diseños basados en la curva, como frontones curvos y partidos, vanos en óvalo y motivos vegetales, cueros y cortinajes que nos sugieren un mundo irracional, arbitrario y caprichoso. Por otro lado, los soportes dejan de tener, a menudo, una función tectónica para convertirse en meramente decorativos, de modo que podrían eliminarse sin que la estructura del edificio sufriera lo más mínimo.

Las **tipologías** siguen la planta basilical y la central. Esta última resulta significativa en el Barroco italiano; en ella, se producen las grandes innovaciones, fundamentándose en un diseño geometrizante u orgánico con predominio de la línea curva.

El **carácter** de esta nueva arquitectura se basa en la grandilocuencia de sus elementos y en el dinamismo de la curva; la concepción del edificio es global y gusta de las grandes perspectivas que resalten su masa arquitectónica. Además, todo ello se complementa con el **tratamiento interior** de efectos fantásticos: luces que ocultan su fuente, perspectivas ficticias y trampantojos que extienden el espacio más allá de las bóvedas, con *grandes rompimientos de gloria* en los que aquéllas simulan desaparecer dejando ver un mundo celestial. Todo ello se encamina a conseguir un espacio en el que el creyente se vea impresionado por el entorno y sea más accesible al convencimiento religioso.



*San Pablo*, Giovanni Francesco Barbieri, 1644.

## Información relevante

El arte barroco se desarrolló bajo el siguiente contexto:

- En Italia fue un arte promovido desde la corte papal. Las ideas del Concilio de Trento le influyeron en gran manera.
- La aparición de una nueva sociedad en la que la burguesía desempeña un papel fundamental, así como el auge de la ciencia, cuyas principales figuras fueron: Nicolás Copérnico, Miguel Servet, Galileo Galilei, Blaise Pascal, Isaac Newton y René Descartes.
- El afianzamiento del absolutismo convirtió al arte barroco en el representante de los reyes europeos, quienes se sirvieron de él como instrumento de vanagloria y propaganda.

El afianzamiento del poder real exige de una capitalidad que concentre sus organismos burocráticos. Estas ciudades personificarán el prestigio del monarca, quien se preocupará de dotarlas de espléndidos edificios, fuentes públicas y espaciosas vías urbanas organizadas en amplias perspectivas que realzan su monumentalidad y, por tanto, la del monarca.

El Barroco devuelve la unidad a las artes y la primacía a la arquitectura. Sus edificios se conciben como un conjunto unitario percibido emocionalmente por los sentidos. Como síntesis tenemos:

- Predominio de la línea curva y retorcida.
- Exuberancia con fines decorativos, tanto en interiores como en exteriores.
- Ocultación de los elementos arquitectónicos subordinándolos al conjunto.
- Potenciación de los elementos arquitectónicos: columna salomónica, estípite (pilastra en forma de tronco de pirámide invertida), frontones partidos con curvas y rectas, cornisas, nichos, molduras, etcétera.
- Sustitución del espacio cerrado por el abierto, la pared pierde su condición de frontera gracias a efectos ópticos: agujeros, espejos, etcétera.
- Se logran colosales efectos escenográficos y de perspectiva en el interior por medio de una decoración pictórica ilusionista y, en el exterior, a causa de su integración en el medio urbano.
- El uso del claroscuro.
- Multiplicación de las plantas de las iglesias: jesuítica, elíptica, circular, etcétera.
- Los jardines se organizan arquitectónicamente como espacio-camino.

## Carlo Maderno (1556-1629)

Se encargó de terminar la Basílica de San Pedro, cambiando el proyecto de Bramante y Miguel Ángel, y alargando la nave mayor. Entre sus obras fundamentales destaca la fachada de San Pedro del Vaticano. Aquí, el autor la concibe como un gran frontal clásico con un cuerpo ático que sustituye, para no ocultar la cúpula.

## Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680)

Lorenzo Bernini es, como Miguel Ángel, un artista integral, y como éste, fue el talento escultórico el que predominó en sus obras.

Su primera obra fue el *Baldaquino de San Pedro* (1624-1633), situado bajo la cúpula de Miguel Ángel. Es un tabernáculo de bronce que consta de una parte superior a modo de palio sostenida por cuatro columnas salomónicas, con fuste en tres tramos, decorados en espiral y hojas de acanto. Para tan monumental obra, Urbano VIII ordenó fundir el techo de bronce del panteón de Agripa. Este modelo influyó en los retablos españoles de los siglos XVII y XVIII.

### Plaza de San Pedro del Vaticano

Realizada entre 1656 y 1663, es uno de los conjuntos monumentales más acertados del mundo. Una vez levantada la basílica como monumento al cristianismo universal, se hacía necesario dotarla de una plaza que sirviese de acogida a los fieles de todas las naciones. Concibió el proyecto con dos brazos convergentes que salen de los extremos de la fachada, provocando un efecto óptico que resalta la obra de Maderno y minimiza las gradas de acceso, luego los incurva creando un inmenso espacio ovalado delimitado por una cuádruple columnata que a modo de gigantescas pinzas acogen a visitantes conduciéndolos al magno templo. Una vez en su interior, la columnata crea un espacio envolvente que recuerda el panteón de Agripa. El conjunto queda rematado por una galería de 140 esculturas. Con el fin de crear puntos de observación múltiples, colocó en el eje central de la plaza y del templo un obelisco egipcio que obliga al espectador a desplazarse a los lados.

## Francesco Borromini (1599-1667)

Su formación de escultor influyó en su obra arquitectónica. Profundamente religioso, poseyó un espíritu atormentado que se traslució en su creación, a la que imprimió una fuerte revolución sin abandonar la tradición clásica. A los elementos clásicos, opuso la línea curva, los efectos de perspectiva y el juego de luces y sombras con los que logró crear un ambiente ilusorio y de sorpresa.

**PLAZA DE SAN PEDRO**







**Gian Lorenzo Bernini. El Vaticano.**
1656-1663.

Fue construida por encargo del papa Alejandro VII. El máximo responsable de este magno proyecto es Giovanni Lorenzo Bernini quien, con el apoyo del Sumo Pontífice, pudo superar los problemas topográficos y litúrgicos que el proyecto implicaba. La planta está organizada sobre la base de dos medios círculos con centros muy separados; la columnata, de estilo dórico y coronada por noventa y seis estatuas, pretende "abrazar a los católicos para reforzar su creencia, a los herejes para reunirlos con la Iglesia, y a los ateos para iluminarlos con la verdadera fe".

## Información relevante

La arquitectura barroca supone una ruptura del equilibrio clásico. Elementos característicos:

- Adornos recargados.
- Motivos vegetales.
- Cueros.
- Cortinajes.
- Soportes sin función sustentante, meramente decorativa (columnas).
- Fachadas con entrantes y salientes, curvilíneas.
- Columnas salomónicas de fuste retorcido.




*Baldaquino de San Pedro*, en El Vaticano.

Mientras Bernini pudo llevar a cabo magnos proyectos arquitectónicos, Borromini se conformó con obras modestas y bajos presupuestos, lo que no le impidió ejecutar fantásticas obras maestras.

### La iglesia de San Carlos de las Cuatro Fuentes

Es considerada, pese a sus reducidas proporciones, una obra maestra barroca. Su planta oval con el juego de líneas y rectas del entablamiento junto con la cúpula ovalada, decorada con artesanado cruciforme decreciente, provocan la ilusión espacial que, unida a la luz indirecta, las velas y el incienso, crean un ambiente teatral muy barroco. En la fachada, contada con chaflán por lo estrecho de la calle, utiliza los elementos arquitectónicos con un sentido decorativo. Nichos vacíos, ventanas ovales, balaustradas y columnas extensas dotan al edificio de cierta movilidad, como si pretendiese cerrarse sobre sí mismo. Remata a éste una linterna ovalada con la figura del Espíritu Santo.

Otras obras: colegio Propaganda Fidei, en el que emplea columnas trapezoidales, precedente del estípite español. El oratorio de los Filipenses, con una fachada de ornamentación muy movida.

### El Baldaquino de San Pedro

Se realiza en 1624 por encargo del papa Urbano VIII, verdadero mecenas de Bernini, utilizando el bronce expoliado al Panteón romano, lo que le valió la frase *Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini* (en alusión a la familia del papa, Barberini). Obra de movilidad extrema, se trata de un gran palio permanente sustentado por cuatro **columnas salomónicas** de fustes con decoración vegetal y capiteles corintios, apeadas sobre cuatro podios. El dinamismo intrínseco de los fustes torsos se ve potenciado por entablamentos clásicos fragmentados que, en número cuatro, se asientan como tacos sobre los capiteles y se unen por lambrequines que recuerdan las **arquitecturas provisionales**, construidas para determinados acontecimien-

**PLAZA MAYOR DE SALAMANCA**









**Alberto Churriguera.**
1728.

Encargada por el corregidor don Rodrigo Caballero, la intención de esta plaza es regularizar el espacio y a la vez crear un monumental lugar de reunión pública. Churriguera consigue armonizar y unificar elegantemente todos los elementos de la plaza, alzada en tres pisos sobre una galería corrida de arcos de medio punto, en cuyas enjutas se sitúan medallones con las efigies de reyes y militares realizados por el escultor Alejandro Carnicero.

tos. Grandes tallos en volutas rematan la construcción proporcionándole una ascendente forma apuntada.

El baldaquino se constituyó en pieza fundamental de la renovación artística iniciada, según la Iglesia, *"ad maiorem dei gloriam"*, pues asumió primeramente la misión de resaltar el lugar más importante de la cristiandad, cobijado bajo la gran cúpula: la tumba del apóstol San Pedro. Pero también, por otro lado, se valió de su preeminente ubicación para exaltar al papa Barberini, cuyos símbolos familiares: las abejas y sol, campean en su parte superior. Las columnas torsas, creídas similares a las del templo de Salomón, resaltan la figura de Urbano VIII como moderno Salomón de la cristiandad, y Roma, como la nueva Jerusalén, triunfante sobre el protestantismo.

### Alberto Churriguera (1676-1740)

Su principal obra se considera la Plaza Mayor de Salamanca, que destaca por sus exquisitas proporciones y el juego de arcos. La horizontalidad supera los modelos de las plazas mayores de Madrid y Valladolid.

## Escultura barroca

El Barroco en la escultura rompe con las ideas de **simetría**, **estatismo** e **idealismo** que habían sido el objetivo de la escultura renacentista; este cambio es similar al que se produce en la arquitectura y pintura. Las esculturas barrocas no están concebidas para ser vistas de manera aislada, sino dentro de un conjunto y desde una determinada perspectiva. No son obras completas en sí mismas como las renacentistas, sino que dependen del contexto en el que se integran como partes de un montaje teatral.

Por ello, la escultura barroca no es estática, sino que busca la captación del instante, plasmando un momento de una acción. A este dinamismo contribuyen la agitación de las ropas que cubren las figuras y que, a veces, adquieren más importancia que la figura misma.

Otra característica del barroquismo escultórico es el **naturalismo** en las representaciones; a ello colaboran efectos luminosos y la acentuación de las escenas dramáticas y las actitudes violentas de las figuras.

El ideal clásico de belleza deja paso a un deseo de causar efecto, no se trata de conmover con la belleza idealizada sino con el tema representado. La escena esculpida tiene una finalidad esencial: mover el espíritu del espectador.

La escultura italiana durante el siglo XVII, al igual que la arquitectura y la pintura, contribuye a ensalzar la gloria de la Iglesia católica, además de servir de vehículo para difundir los dogmas religiosos.



*Beata Ludovica*, Bernini.

Existe, al tiempo, una **escultura civil** dedicada a servir de ornato en las ciudades, como las **fuentes** y las **esculturas ecuestres**, que cumplen con la misión de marcar los puntos de importancia en el trazado urbano.

### Giovanni Lorenzo Bernini en la escultura

La figura más destacada en la primera mitad del siglo XVII es Giovanni Lorenzo Bernini quien es, en cierto modo, el creador de la escultura barroca. Como artista servidor del Papa marca las pautas a seguir en toda Italia e incluso su influencia es notable en el resto de Europa.

#### Información relevante

Escultura barroca
Esta corriente manifiesta un marcado interés por el movimiento:

- Los brazos y las piernas se separan del cuerpo.
- Los ropajes se ondulan.
- Las actitudes se vuelven violentas y teatrales.

Materiales:
- La piedra.
- Los mármoles de colores.
- El bronce.
- Los estucos.
- En España, el uso de la madera es fundamental.

Temas:
- Lo religioso tiene un papel fundamental, sobre todo en España.
- Se crean esculturas funerarias, estatuas ecuestres, fuentes monumentales, escenas de santos, martirio, etcétera.
- En muchas ocasiones, la escultura pasa a formar parte del propio edificio, como un elemento arquitectónico más.



*Éxtasis de Santa Teresa*, Bernini.

Bernini trabajó como escultor, arquitecto y pintor. La interrelación entre arquitectura, pintura y escultura es la síntesis de su concepción del arte.

La fuente de la Barcaza (1625) en la plaza de España, la del Tritón (1640) en la piazza Barberini y la de los Cuatro Ríos de la piazza Navona (1648-1651) conjugan a la perfección las figuras y juegos visuales del agua para mostrar con su lenguaje alegórico la grandeza del Papa y de la ciudad de Roma como sede de la Iglesia.

### *El Éxtasis de Santa Teresa*

Esta obra forma parte de la capilla Cornaro en Santa María de la Victoria (1645-1652) y es uno de los mejores ejemplos de interpretación del espíritu barroco.

La escena milagrosa de la santa preside la capilla, pero en sus muros laterales Bernini abre dos palcos desde los cuales los miembros de la familia Cornaro contemplan asombrados el milagro. De este modo, esas figuras se integran y se funden con el espectador real, transmitiendo su admiración y magnificando la impresión que la obra en sí misma produce. Este **sentido teatral** se suma al del propio escenario, donde la acción se lleva a cabo: un nicho en el que las figuras parecen flotar sobre una nube; el efectismo es conseguido mediante la inapreciable base en la que se sustentan y, sobre todo, por la **iluminación** en forma de haz de luz vertical, que potencia los contrastes y se erige como un componente clave del conjunto. La iconografía se apoya exactamente en un pasaje de la obra de santa Teresa que describe una de sus visiones, en la que un ángel con una flecha de fuego le atraviesa el corazón. Y así se representa a la santa: levitando sobre una nube con un ángel consumando la acción, oponiendo el dinamismo físico del movimiento real del ángel con el dinamismo de los sentimientos, patente en el rostro atormentado de Teresa y en el dramatismo de sus pliegues. Por otro lado, el sutil **contraste** entre la textura de los materiales —paño del ángel, de la santa, carne y nube— nos expresan el alto grado de **virtuosismo técnico** alcanzado por Bernini, quien, valiéndose de un solo material, transforma el mármol en gruesas telas, delicadas pieles o vaporosa nube, creando un conjunto de formas ingrávidas que parece flotar en un mundo sobrenatural.

## Escultura barroca en España

Posiblemente, la escultura sea la manifestación artística que posee la mayor unidad en cuanto a material, temática y finalidad de todo el barroco hispano. En el transcurso del siglo XVII, si exceptuamos algunos retratos reales realizados en bronce, como los de Felipe III y Felipe IV, y del italiano Pietro Tacca, el conjunto de la escultura española se atiene a preceptos comunes. La temática es religiosa, erigiéndose en la mejor intérprete de las ideas del Concilio de Trento: acercar la religión al pueblo; se representan imágenes de Cristo, la Virgen y los santos, especialmente de los españoles, mientras la escultura funeraria desaparece completamente. Sus obras más comunes son los retablos y los pasos.

Los **retablos** se decoran con imágenes de bulto redondo, para que puedan ser sacadas en procesión. Los **pasos** se componen de figuras individuales o dispuestas en grupo, pensadas para llevarse por las calles; la palabra "paso" proviene del latín *passus* —sufrimiento—, algo totalmente unido al ritual de Semana Santa, donde estas personas se porteaban en compañía de las cofradías penitenciales, que desfilaban flagelándose con cilicios. Para estas cofradías o para los gremios, los escultores trabajaban tallando las imágenes de sus patrones, y tan es así que a esta modalidad escultórica se le ha dado por llamarla **imaginería**.

Por lo que respecta a la técnica, hay que señalar que se basa en la talla de madera, policromada después con **estofados** y **encarnados**. Se intentaba conseguir por todos los medios que las imágenes parecieran reales, por lo que se empleó el recurso al **postizo**, es decir, la colocación de cabellos reales, uñas y dientes de asta, ojos y lágrimas de cristal, piel animal para simular heridas abiertas, etc. La cumbre de esta teatralidad se consumó en las llamadas **imágenes de vestir**, donde el cuerpo de la figura es un maniquí cubierto con ropas auténticas y del que sólo se tallan las partes visibles: cabeza, pies y manos.



*San Juan Bautista*, madera policromada, Alonso Cano, 1634.

El estilo de la escultura hace eco del sentir popular, consiguiendo imágenes de gran fervor religioso. Es un arte nacional desarrollado por artistas españoles que no viajaron, como otros, a Italia, por lo que el sustrato hispano es patente en ellos, si bien se aprecia la llegada de la influencia de Bernini hacia mediados del siglo. La imaginería española, ya desde el Renacimiento, había continuado una línea de **realismo** extremo, inundada de un **expresionismo**, producto de los muchos artistas europeos que aquí dejaron su impronta. Partiendo de estos presupuestos, unos autores se inclinan por el **dramatismo** de gestos, mientras otros se decantan por una serenidad que conduce a la **exaltación mística**.

Resulta pues un arte en el que la teatralidad barroca preside su concepción; las imágenes son el centro de atención en las procesiones, la multiplicidad de los puntos de vista obliga a realizar profundos estudios del **contrapposto**, que tiene, desde mediados de siglo, su modelo en Bernini. La teatralidad, por otro lado, la expresividad violenta, el drama o el misticismo, persiguen conmover al pueblo para atraerlo a la fe; estas imágenes son, mejor que ningunas otras, la viva expresión de los dictámenes trentinos que proponían que Jesús, los santos, sus vidas y su milagros parecieran reales.

Los focos regionales se concentran, durante el siglo XVII en **Castilla** y **Andalucía** y, en el XVIII, en **Murcia**.

## Gregorio Fernández (1576-1636)

Es indudablemente la figura más preeminente de la escultura castellana. Fue atraído por el establecimiento de la corte en Valladolid (1601-1606), trabajó en el taller de Francisco del Rincón. En sus inicios estuvo influido por el manierismo, en concreto por la forma de hacer de Juan de Juni y por los modelos hispanoflamencos del siglo XV, de los que hereda la angulosidad de sus ampulosos paños. Su singularidad deviene de sus proporcionados estudios anatómicos, que gusta de aderezar con abundantes regueros de sangre y, en especial, de cómo, partiendo del naturalismo concreto, eleva sus figuras a la categoría espiritual de lo místico.

Fernández se caracterizó además por la creación de tipos iconográficos bastante reproducidos con posterioridad: la *Inmaculada*, como la de Vera Cruz, prototipo de la serie, de largos cabellos y diminuta cabeza; *Santa Teresa recibiendo la inspiración divina*; los *crucificados*, como el de La Luz o el de San Marcelo, el *Cristo yacente*, como los de San Pablo de Valladolid o de El Pardo o el *Ecce Homo* (el del Museo de Valladolid —1612— constituye un alarde de virtuosismo técnico en el tratamiento del cuerpo, así como en la expresión resignada de dolor; la vara y las cuerdas, de materiales reales, añaden verismo a una representación impactante de sí misma).

### *La Piedad*

Fue realizada en 1616 para la Iglesia de las Angustinas de Valladolid y presentaba a un grupo compuesto por la Virgen, Jesús y los dos ladrones —ahora se encuentran en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid— más San Juan y María Magdalena —conservados en la propia iglesia—. Evidentemente, el interés se centra en María y Jesús, composición aún ligada a los estilos prebarrocos. La estructura es piramidal, de gran estabilidad física, con base amplia que se cierra en el vértice de sus rostros, la parte de mayor importancia del conjunto. Los pliegues son todavía angulosos, de influjo flamenco, acartonados, sin embargo, logra ejecutar con ponderación la anatomía de Cristo, mientras la expresividad se convierte en la nota dominante del grupo. Contribuyen al dramatismo de la escena la directa liberación de sentimientos, los aparatosos plegados y el dominio de la policromía, que aumenta su realismo, potenciando los aspectos de la pasión con el recurso de representar sangre en la cabeza de Jesús.

## Juan Martínez Montañés (1568-1649)

En Andalucía, despunta la personalidad de Montañés. Aunque nacido en la provincia de Jaén, trabaja en Sevilla a partir de 1587; en sus inicios tuvo influencia de los círculos manieristas. Su arte resulta más sereno y equilibrado que el de G. Fernández; las policromías de sus figuras se deben a Francisco Pacheco. Una de sus más logradas obras fue, sin duda, el *Cristo de la Clemencia* (1603), de la catedral de Sevilla, cuyo alargamiento casi manierista, posee una lograda anatomía donde la sangre se dosifica sin llegar a los excesos de G. Fernández, mientras la disposición diagonal del paño lo dota de un especial dinamismo. Es un Cristo que se acerca al creyente, pues mira a quien reza, por lo que constituye una buena plasmación de los ideales del Barroco.

Para la iglesia de San Isidro del Campo, en Santiponce (Sevilla), realizó un retablo (1609-1613), con la colaboración



*Santísima Virgen de las Angustias*, Salzillo.

de sus discípulos, en el que cabe destacar, en primer lugar, su *San Jerónimo*, indiscutiblemente inspirado en la talla de Pietro Torrigiani. Se trata de un relieve donde sabe dar cohesión a la perspectiva del santo, de carnes secas e insuperable estado místico, resultando una imagen creíble; no obstante, en ciertos aspectos de la composición se observa la mano de sus ayudantes. También merece la atención el relieve de la *Adoración de los pastores*, del mismo retablo, con figuras de bulto prominente. El contraste en el tratamiento de los diferentes personajes indica la existencia de varias manos.

El tema de la Inmaculada, uno de los más tratados, establece una tipología muy repetida, de la que él mismo y su taller realizaron varias piezas para España y América, aunque la más importante es la *Inmaculada Concepción* de la catedral de Sevilla (1628), de exquisita belleza gitana y manto de pliegues ampulosos.

## Alonso Cano (1601-1667)

Dentro de la escuela andaluza, Alonso Cano representa una personalidad polifacética. Fue fiel exponente de la escultura de lo sensible frente al naturalismo expresivo de G. Fernández y aun de Montañés. Nació en Granada, pero de joven se trasladó a Sevilla, donde aprendió el oficio de su padre, constructor de retablos. Parece ser que trabajó con Francisco Pacheco y quizás con Montañés, aunque pronto abandona la escultura del natural para ceñirse a un arte de figuras sintéticas e idealizadas. A esta época corresponde *La Virgen*, que realiza para un retablo de su padre, en la iglesia de Nuestra Señora de la Oliva, en Lebrija (Sevilla) y que data de 1629.

En ella encontramos una conexión con sus maestros en el tratamiento de los paños, de enormes pliegues profusamente decorados, pero la representación del Niño y, especialmente, la concepción del rostro de la Virgen inclinan su trayectoria hacia la idealización de los tipos estudiados. Tras un periodo en la corte (1638-1652) dedicado a la pintura, vuelve a Granada como racionero de su catedral. Para 1655, realiza para el templo una de sus más preciadas tallas, conocida como la *Inmaculada de la catedral de Granada*. Se observa aquí un proceso de decantación que lleva al autor a la geometrización de la figura, en forma de huso, por un lado, y, por otro, a la síntesis de la niñez en un rostro idealizado de delicadeza suma; la vestimenta, por último, es lisa, evitando la decoración, y está trabajada a grandes capas, cuya severidad contrasta con la inmaculada belleza de manos y rostro.

## Pedro de Mena (1628-1688)

Pedro de Mena fue formado por Cano, de quien hereda el gusto por la sublimación de las imágenes, si bien les confiere una mayor expresividad y una interpretación más sensual, como lo muestra su *Dolorosa* del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (1673), figura de medio cuerpo en la que sabe conjuntar su extraordinaria belleza femenina con el alto grado de concentración mística.

## Francisco Salzillo (1707-1783)

En el siglo XVIII, el más destacado continuador de la imaginería barroca fue Francisco Salzillo. Aunque nació y trabajó en Murcia, su familia era de origen italiano. Asumió el oficio de su padre Nicolás, escultor, pero consiguió un estilo en el que fundió el dramatismo de lo hispano con la gracia de Italia. Una parte importante de su producción está compuesta por figuras de Belén, pues conoció la técnica de producción de éstas a través de las que se importaban de Nápoles y llegaban a Murcia. Invirtió parte de su vida en la realización de su *Nacimiento* o *Belén*, de más de novecientas figuras, el cual fue concluido tras su muerte, por su discípulo Roque López. Pero su gran importancia reside en su actividad como escultor de pasos procesionales, en los que establece grupos de gran utilidad psicológica, cohesionados por la acción. El tratamiento de los rostros, excesivamente dulzones, se ve compensado por su excepcional virtuosismo técnico en el trabajo de la madera, que le permite un exhaustivo estudio de posturas y anatomía, así como por lo correcto de sus composiciones; ello puede verse en los pasos referentes a *La Caída*, *La Última Cena*, *La flagelación* y *El prendimiento*.

Es un artista muy elegante, profundo conocedor de la anatomía humana y auténtico entusiasta del color. Tenía una gran capacidad para crear imágenes verosímiles. Entre sus obras fundamentales se cuenta *La oración en el Huerto de los Olivos*, es un grupo de madera policromada perteneciente a las escenas de la pasión. Destaca el desnudo del ángel, casi clásico. Impresiona la profundidad mística de la escena.

## Pintura barroca

La diversidad de escuelas hace difícil precisar las características de la pintura barroca; no obstante, en terminos generales, el Barroco rompe con los arquetipos y cánones de belleza del Renacimiento, volviendo su mirada al naturalismo. Se pinta lo bonito y lo feo, tanto a una Venus como a un cadáver en descomposición. El pueblo se convierte en protagonista y sus actividades cotidianas constituyen temas de las obras y junto a éstas el bodegón, el paisaje y el retrato físico y moral. El realismo lleva también al auge los temas cruentos (martirio de los santos), empapados de cierto misticismo que obliga a introducir elementos sobrenaturales, como resplandores divinos.

En la pintura se produce la evolución más radical del Barroco. En ella se inspiraron en los siglos posteriores. Sus particularidades son el dominio de la **profundidad** y la **perspectiva**; el **predominio** del **color sobre el dibujo** y de la **luz sobre la forma**; la disposición en diagonal de las figuras para dar la sensación de desequilibrio. Esta corriente manifiesta su gusto por el **naturalismo** a través de un extraordinario realismo que se refleja en la representación de lo **feo** y lo **desagradable**, y el **amor a los objetos** y al **paisaje**. Otras características son:

- La utilización de escenas de género, pinturas de flores y animales, paisajes independientes y bodegones.
- El aumento de los **temas profanos**, de temas por encargo y del retrato político.
- El empleo del **fresco**; se abandona el temple y predomina fundamentalmente el **óleo** sobre lienzo.



*Príncipe Baltasar Carlos*, Diego de Velázquez, 1634-1635. Museo del Prado.

En las bóvedas, destaca el **ilusionismo**: gigantescas decoraciones pictóricas llegan más allá de lo arquitectónico para llegar al mismo cielo.

En el Barroco predomina la luz, el movimiento y el colorido. La luz tenebrista ayuda a crear atmósfera. El movimiento a dar realismo, recortando la escena que continúa fuera de la obra. Las composiciones preferidas son las asimétricas y diagonales, con violentos escorzos y figuras que se salen de la obra. El color es fresco y natural, emancipado del dibujo.

En especial, la iconografía cristiana es tratada con un tono teatral y efectista, fácil de comprender. Sin embargo, la mitología y el desnudo raramente aparecen en el Barroco.

### Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)

El arte italiano, restablecido por la Contrarreforma frente a las responsabilidades religiosas, reacciona contra los refinamientos del manierismo con un afán nuevo de verdad, que se plasma en el realismo popular de Caravaggio, y en un respeto de los principios clásicos de los Carracci.

Caravaggio es el fundador del "realismo" que influyó en Europa durante el siglo XVII. Su revolución coincide con la propugnada por san Felipe Neri, quien predicaba la vuelta a la sencillez evangélica.

Posee una de las biografías más turbulentas de la historia del arte y ha pasado a la historia como un hombre problemático, de carácter difícil y enemistad acérrima con Carracci. Fue acusado de asesinato.

Caravaggio cultivaba la temática floral, los bodegones y la pintura de género. Su obra refleja su interés marcado por captar personajes populares. Es el creador del **tenebrismo**, consistente en los intensos contrastes entre luces y sombras.

La pintura de Caravaggio desagradaba al alto credo, partidario del estilo de los Carracci, quienes inspirándose en los grandes maestros lograron un arte ecléctico, de carácter ornamental, lleno de actitudes nobles y grandilocuentes.

#### Vocación de San Mateo (1597)

Pintada para San Luis de los Franceses, constituye un maravilloso cuadro de interior. La escena se desarrolla en un tugurio romano, lugar poco apropiado para tal acontecimiento. En torno de una mesa está Mateo acompañado de unos jugadores de azar, que recuerdan a gente del hampa, por sus actitudes poco dignas y mal

vestidos. A la derecha, Cristo extiende la mano señalando a San Mateo; a su lado, Pedro sirve de equilibrio en la composición. En el conjunto domina la vulgaridad, que si bien estaba acorde con los orígenes del cristianismo, resultaba innoble a los ojos de la Iglesia. La escena recoge perfectamente ese momento de dramatismo que se podría calificar de suspenso y una atmósfera tenebrosa, con grandes contrastes, donde brillan rostros y vestiduras.

### *Conversión de San Pablo (1600)*

En una composición marcada por fuertes contrastes luminosos, dispone en primer lugar y en perfecto escorzo a San Pablo tumbado en el suelo y con los brazos abiertos, pero su figura queda minimizada por la del caballo, en posición agresiva, sujetado por su ayudante. Una luz procedente de afuera del cuadro constituye la cualidad espiritual a través de la cual se revela el mensaje divino a Pablo.

### *Baco*

Fue pintado en 1595, y ostenta la captación de las diferentes cualidades: la transparencia de la copa que tiene en la mano, la piel nacarada y satinada del dios, la blancura de la tela que lo cubre y la naturaleza muerta sobre la mesa.

### *La cena de Emaús*

Supone un cambio en su carrera al introducir la perspectiva, los escorzos y personajes vulgares. En esta obra destaca el naturalismo y el tenebrismo que definieron su carrera.

## Pintura tenebrista en España

Por sus estrechas relaciones con Italia, Valencia se convierte en la capital del tenebrismo español con dos figuras sobresalientes: Ribalta y Ribera.

El tenebrismo encuentra en España un campo abonado. La crisis del siglo XVII se atribuye al abandono de los valores religiosos tradicionales. El realismo tenebrista parecía lo más adecuado para superar esa crisis y para estimular la sensibilidad del pueblo. En sus obras religiosas, personajes extraídos del pueblo soportan con entereza la miseria y las calamidades, sirviendo de ejemplo a las masas populares. De este modo, las autoridades lograban minimizar la crisis.

## José de Ribera (1591-1652)

Nacido en Játiva, estudió en el taller de Ribalta y a los dieciocho años marchó definitivamente a Italia, donde fue conocido como *Il Spagnoletto*. Pese a ello es considerado como pintor español, por sus caracteres españoles predominantes y su amplia clientela española.

Tras viajar por varias ciudades, se estableció en Nápoles, donde el virrey español, el duque de Osuna, le dispensó su protección, logrando un gran prestigio artístico y una situación económica desahogada. Debió conocer la obra de Caravaggio durante su estancia en Roma, y quedó influido por su tenebrismo, hasta el punto de convertirse en uno de sus mejores apóstoles, pero le supera en el arte de fusionar luces y sombras con el humanismo de sus figuras.

La luz adquiere un valor dramático, abriéndose como una herida en la negrura del fondo. Sus figuras emergen sobre fondos oscurecidos que logran una sensación de profundidad que preludia a Velázquez.

A partir de 1635 se inicia su segunda etapa, se olvida de los efectos tenebristas anteriores, con el fin de buscar planteamientos más personales y coloridos de tonos calientes.

Sus composiciones se caracterizan por la gravedad netamente española.

En su repertorio predomina la pintura religiosa, en la que le entusiasman los temas de martirios, para los cuales recoge como modelos a pordioseros y penitentes, tratándolos con realismo y grandeza. Sólo en sus temas marianos recurre a la belleza ideal, tomando como modelo a su desafortunada hija.

### *El sueño de Jacob*

Domina el estudio de la luz y las líneas diagonales. Humaniza el tema al recoger el momento del reposo.



*El sueño de Jacob*, Ribera.

## EL MARTIRIO DE SAN FELIPE







**José de Ribera. Museo del Prado, Madrid.**
1639.

*El martirio de San Felipe* es una pintura realizada por José de Ribera, "El Españolito", que, aunque perteneció a la escuela barroca valenciana, desarrolló su trabajo en Nápoles. Tuvo preferencia por los temas religiosos: desarrolló las ideas de la Contrarreforma, por lo que concedió un papel importante a los ermitaños y a los santos mártires. Es el caso de esta pintura donde se representa a San Felipe amarrado a un poste para ser crucificado. Los personajes que lo acompañan son tipos populares tratados con naturalismo. En este lienzo ya no se observa el tenebrismo de la primera época de Ribera, pero sí los claroscuros; además, se nota la influencia de la pintura veneciana mediante un uso intenso del color. La pintura también muestra el trabajo con el escorzo y las diagonales que recorren el cuadro.

***Inmaculada Concepción***

La más famosa es la de las Agustinas de Salamanca, pintada por encargo del virrey de Nápoles. Es una pintura llena de luz y con una ambientación propia del Barroco. Presenta un modelo de admirable finura, pero sin llegar a la idealización de lo divino de otros pintores. En su *Concepción* para el convento de Santa Isabel de Madrid reproduce el retrato de su hija en la Virgen y fue repintado posteriormente por Claudio Coello.

***Comunión de los Apóstoles***

Recoge los rasgos propios del Barroco: profundidad marcada por la arquitectura monumental, uso del recurso teatral de los cortinajes, naturalismo en el sentimiento de las figuras, tenebrismo en la parte inferior y luz dorada y color veneciano en el superior.

# Pintura barroca española

El siglo XVII representa la época culminante de la pintura española, en la que es curioso advertir cómo la decadencia política y económica coincide con un auge artístico y espiritual que ha sido llamado el Siglo de Oro.

Los principales centros artísticos se establecieron en Madrid y Sevilla, capitales política y económica de España, respectivamente, pero junto a éstas descollaron otras ciudades de menor importancia, como Valencia.

Se distingue esta pintura por un acentuado naturalismo, equilibrado y humano, con el que se pretende potenciar los valores místico-religiosos de la sociedad en crisis, proponiendo como modelos a las clases populares, por lo que el aspecto mitológico apenas encuentra seguidores y, cuando lo hace, se interpreta en forma burlesca o desvirtuada.

Dado que la Iglesia es el principal cliente de los artistas, los temas preferidos son los religiosos, pero a diferencia de la pintura italiana y flamenca, la española no gusta de la interpretación teatral de los temas, prefiere una forma más realista y cargada de emoción. En los conventos, abundan los visionarios que se sienten tocados por el amor divino, y que los pintores intentan plasmar de una forma verídica.

La pintura española prefiere composiciones sencillas, en las que los personajes se mueven con naturalidad y sin la violencia de las obras italianas. Lo que pierde en movimiento lo gana en vida real.

El problema de la luz y la representación del aire despertó el interés de los pintores españoles. El tenebrismo fue cultivado desde fechas muy tempranas, de modo que la influencia de Caravaggio y Ribera sólo sirvió para configurar un estilo con características propias.

Aunque la pintura religiosa sea la preferida, el naturalismo permitió el desarrollo del retrato, el bodegón, el paisaje, la pintura de género, la cortesana y la mitología (aunque sólo Velázquez lo retomó).
En resumen, esta pintura presenta las siguientes características:

- Predominio de cierta intimidad y un sabor de humanidad nada teatral. Se prefiere un equilibrado naturalismo y se opta por la composición sencilla.
- Predominio de la temática religiosa y de la expresión ascética-mística. Velázquez trabaja la fábula pagana.
- Ausencia de sensualidad.
- El tenebrismo temprano como vehículo ideal para expresar valores espirituales.



*San Hugo en el refectorio, Zurbarán.*

## Francisco de Zurbarán (1598-1664)

Nacido en Fuente de Cantos, Extremadura, se formó y trabajó en Sevilla. En sus obras supo plasmar con un aire serio y melancólico los ideales de la Contrarreforma y el fervor de las órdenes religiosas. Sus monjes se hallan en pleno deleite de lo divino. Nadie había sido capaz de representar con tanta finura los estados más elevados del alma, es por ello que sus principales clientes fueron los conventos dominicos, jerónimos y cartujos, para los que pinta obras seriadas donde relata los milagros de sus miembros.



*El retrato del padre Illescas, Zurbarán.*

En su pintura domina el claroscuro y el naturalismo, pero en Zurbarán una luz blanca cegadora irradia de los rostros de sus monjes como reflejo de la transposición divina. Su interés naturalista se manifiesta en la expresión de las calidades de las cosas. Sus telas blancas, los libros y las cerámicas son tratados con el mismo entusiasmo que los rostros de sus personajes.

Sus sencillas composiciones con base en la yuxtaposición de figuras dan la sensación de reposo, que sólo se rompe por los arrebatos espirituales.

Hacia sus cuarenta años, se observa una mutación en su estilo. La peste, la crisis económica y la competencia con Murillo, que exhibía una técnica más blanda y calurosa, le inducen a abandonar su estilo viril, aceptando las formas curvas, las superficies blandas y los temas amables, con lo que su pintura pierde autenticidad. Muere en la mayor miseria.

Sus obras son principalmente **religiosas**, aunque también realizó algunas con carácter mitológico, retratos y bodegones.

Entre las de tema **mitológico** está aquella que, por influencia de Velázquez, se le encargó: la decoración del salón de los Reinos de Buen Retiro. En ella muestra su poca habilidad para esta tipología: *Trabajos de Hércules*, *Socorro en Cádiz*.

### *San Hugo en el refectorio*

Pertenece a la serie que pintó para el monasterio de la Cartuja Sevillana de Nuestra Señora de las Cuevas. Relata el momento en que el anciano obispo Hugo reprende a los cartujos porque no han guardado la debida abstinencia. Los monjes quedan consternados al contemplar cómo la carne de los platos se convierte

en ceniza. La seriedad de los rostros aumenta el clima de recogimiento. En el cuadro del fondo se presenta a san Juan Bautista y a la Virgen durante su huida a Egipto, sumidos en la resignación a obedecer su destino. Los objetos de la mesa, presentados en su textura específica, constituyen auténticos bodegones.

### *Santa Casilda*

Retrata a una dama noble, pensativa, descalza como símbolo de heroísmo, con un libro, por su sabiduría, y acompañada por el dragón, el pecado. A pesar de estos atributos, no logra crear un cuadro de devoción.

## Diego de Velázquez (1599-1660)

Hijo de un portugués y una sevillana, inició su formación artística en el taller de Herrera el Viejo y del erudito Francisco Pacheco, con cuya hija casó, lo que le abrió las puertas de la Corte Real, donde fue nombrado pintor de cámara y aposentador real, trabajo que le restó tiempo para la pintura. Pero, por otra parte, esta circunstancia lo liberó de los problemas económicos que sufren los artistas, de manera que no dependió de la venta de sus obras para subsistir. Esto hace de él un artista moderno, en quien priman los valores estéticos. De hecho, retoca varias obras en su afán de perfección artística.



*El aguador de Sevilla*, Velázquez.

Como encargado de las colecciones reales, pudo estudiar a los grandes maestros. En la visita de Rubens a Madrid (1628), recibió sus consejos y, en especial, el de trasladarse a Italia, lo cual realiza en dos ocasiones: en la primera se forma su estilo, en la segunda alcanza su plenitud con el dominio de la perspectiva aérea.

Velázquez inicia sus primeros pasos en el tenebrismo, pero pronto comprendió que la luz no sólo ilumina los objetos sino que permite discernir el aire interpuesto entre ellos, el cual provoca que las formas pierdan precisión y los colores limpieza; es lo que llamamos perspectiva aérea. Al superar el tenebrismo, su pintura cambia en colorido y factura. Asimila el colorido veneciano y la pincelada se vuelve inconexa y destructora de la forma, pero al ser contemplada de lejos ofrece una apariencia de gran realismo y se adelanta a los impresionistas.

Sus composiciones evolucionaron de la simple yuxtaposición de personajes con actitudes reforzadas en su etapa juvenil a una mayor laxitud de actitudes, una facilidad de movimiento y una mejor agrupación de las figuras de su madurez.

En su carrera artística podemos señalar dos etapas.

### Etapa sevillana (1610-1623)

Sevilla, centro cultural y económico del momento, ejerció una primera influencia. De sus maestros, Herrera y Pacheco, aprendió la representación del relieve y las cualidades, el tenebrismo y los rasgos manieristas. En sus obras, sublima las cosas más vulgares al tiempo que humaniza a los seres divinos, a los que dota de una intimidad cotidiana en la línea de la Contrarreforma. Con una humanidad moderna, trata con idéntica actitud tanto a reyes como a plebeyos. A diferencia de sus coetáneos, no siente predilección por los temas religiosos, que, si bien ejecuta durante ese periodo, es por imperativos económicos, que abandonará cuando se instale en la corte. En esta época pinta bodegones, retratos y temas religiosos, como: *El aguador de Sevilla*, *Vieja friendo huevos*, *La adoración de los Reyes Magos*, *Cristo en casa de Marta*, etcétera, en los cuales muestra su profundo amor por lo cotidiano y sensible.

Las composiciones resultan sencillas, con fondos oscuros, contrastes luminosos muy marcados y pinceladas densas de efecto escultórico.

#### *La adoración de los Reyes Magos*

Obra influida por Caravaggio en la que retrata a su familia. La escena resulta tan cotidiana que sus valores espirituales sólo parecen hallarse en el rostro vulgar de la Virgen.

#### *El aguador de Sevilla*

Crea un círculo luminoso que va desde el cántaro, situado fuera de la obra, pasa por el niño y termina en el aguador, dejando

el del fondo en la penumbra. Las tres cabezas se contraponen a los cántaros, los cuales dan un ambiente táctil a la obra. La copa con un higo dentro es una forma hecha con base en la luz y el cántaro muestra su textura terrosa sobre la que refleja el sudor. Todo está concebido por un carácter preciosista. Parece que aquí Velázquez pretende hacer una alegoría a la vida: el niño que desea beber la vida, el del fondo se deleita en ella y el aguador, símbolo de la vejez, con toda la experiencia no puede disfrutarla.

### Etapa de madurez (1623-1660)

Inicia la conformación de su propio estilo. Los temas religiosos y bodegones son sustituidos por el retrato de la corte. Los retratos están resueltos con gran simplicidad de recursos, son interpretaciones realistas de personajes concretos que miran al observador en actitud estática. El firme contorno de la figura se recorta sobre un espacio más claro. Sus notas esenciales son la elegancia, sencillez y naturalidad. La etapa madrileña fue de 1623 a 1628.

Las obras más interesantes son: *Felipe IV de pie*, *Los borrachos*, *Cristo en la Cruz*, *Fragua de Vulcano*, *Túnica de José*, entre otras.

#### *Los borrachos*

Es una parodia del tema mitológico. Baco en una visita a la Tierra conversa con unos vagabundos, a quienes muestra las delicias del vino mientras corona a los más valerosos bebedores. El realismo de los vagabundos contrasta con la finura de Baco y su acompañante, situando en el mismo plano las cabezas del dios y del pícaro sonriente, con lo que se logra equilibrar la escena. Durante este periodo su pintura resulta planista, sus cuerpos apenas transmiten volumen.

#### *Fragua de Vulcano*

La infidelidad de la esposa de Vulcano es tratada en forma poco delicada, se recoge el momento en que Apolo comunica con cierta insolencia la noticia y estudia el efecto de asombro que produce. Se logra un equilibrio entre ambiente y figuras ordenadas al gusto renacentista. Los contrastes de luz en el fondo, zonas oscuras y la luz de la fragua dan profundidad a la obra. La precisión de la forma cede ante la perspectiva aérea y la técnica se hace impresionista. En esta obra, hace suya la concepción neoplatónica que prima la idea a la acción, de forma que en un tema cotidiano subyace la alegoría del engaño. La obra resulta académica con unos desnudos más bien escultóricos.



*Los borrachos*, Velázquez.



*Fragua de Vulcano*, Velázquez.

### *Las hilanderas*

Describe una escena de la fábula de Aracne, recogida en las *Metamorfosis* de Ovidio. Consigue fundir el tema mitológico con la escena de género. Llega al máximo desarrollo de su pincelada impresionista. La perspectiva aérea consigue la sensación de alejamiento. Este cuadro ha sido considerado el antecedente del Futurismo, en tanto que intenta captar el movimiento de la rueca.

### *Las Meninas*

Es su obra cumbre. Supera el propio tema del retrato e implica a los personajes, al colocarlos en el lugar del pintor. A la genial imaginación creadora hay que añadir el tratamiento de la luz.



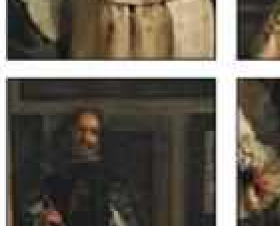
*Las hilanderas*, Velázquez.

## *LAS MENINAS*, DE DIEGO VELÁZQUEZ











**Museo del Prado.**
Alrededor de 1656. Óleo sobre lienzo. 310 × 270 cm.

La escena se desarrolla en un aposento del antiguo Alcázar madrileño. A la izquierda, Velázquez se retrata en acción de pintar. El grupo principal aparece centrado por la infanta Margarita y sus damas, María Agustina Sarmiento e Isabel Velasco. A la derecha, dos enanos, Maribárbola y Nicolás de Pertusato, se sitúan tras un perro recostado y en segundo término, doña Marcela de Ulloa. Al fondo aparece tras una pequeña puerta el aposentador del palacio, José Nieto, y junto a éste se reflejan en un espejo las efigies de Felipe IV y su esposa.


*Felipe IV*, Velázquez.

tas en un ambiente sucio, inmerso todavía en las sombras del tenebrismo.

Cabe señalar que los niños, mendigos extremadamente pobres y cubiertos de harapos, no son pintados a modo de crítica social, sino muy al contrario, a través del filtro de la idealización, dotándolos de una especie de gracia con la que trata de acercarlos al espectador. Este mismo tipo infantil, pero de mayor altura moral y dignidad de presencia, lo utiliza para componer escenas religiosas, como en el *Niño Jesús como pastor* (1660). Su otro tema favorito fue el de las Inmaculadas, de paños ampulosos al viento e idealizada belleza andaluza, colocadas siempre sobre un cúmulo nimboso elevado por angelillos con fondos evanescentes, como se constata en la *Inmaculada* del Museo de Bellas Artes de Sevilla (1650). Otra obra importante es *La Sagrada Familia*.


*Niños comiendo fruta*, Murillo.

## Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)

Creó un arte centrado en el filtro de la realidad por medio de una **interpretación grácil** e idealizada de los tipos naturales, con el fin de acercar al máximo las escenas religiosas al pueblo. Esta gracilidad se materializó en temas inspirados en figuras infantiles o de bellas mujeres, que constituyeron exquisitos modelos para sus escenas religiosas. Su estilo fue experimentando una evolución desde sus primeros trabajos tenebristas hasta desarrollar un arte maduro de gran luminosidad y figuras vaporosas.

Sus primeros cuadros, pintados para el Convento de los Franciscanos de Sevilla, muestran todavía un ambiente de oscuridad que luego irá desapareciendo paulatinamente.

### *Niños comiendo fruta*

En esta obra (1650), una de sus primeras pinturas sobre la infancia, observamos una escena de género, donde los protagonistas son dos golfillos que comen con avidez fru-


*La Sagrada Familia*, Murillo.

## Juan de Valdés Leal (1622-1690)

El otro gran pintor sevillano es de la misma generación que Murillo y de formación similar a la de éste. Autor de pincelada amplia y deshecha, fue muy desigual en su trayectoria. Sus más famosos lienzos son los pintados hacia 1672 para el Hospital de la Caridad de Sevilla: *Finis Gloriae Mundi* e *In Ictu Oculi*. Se trata de representaciones típicas de la mentalidad barroca, en las que se presenta la alegoría de la Muerte como ente que despoja de los cargos y dignidades de este mundo, igualando a todos los mortales. Sus lienzos fueron inspirados en el *Discurso de la verdad* de don Miguel de Mañara, en el que se decía: "Memento homo, quia pulvis es et in pulverem revertis. Es la primera verdad que podrá reinar en nuestros corazones: polvo y ceniza, corrupción y gusanos, sepulcro y olvido(...). llega hasta un osario (...), no distingue en ellos al rico del pobre, al sabio del necio, al chico del grande, todos son huesos, todos calaveras".


*Finis Gloria Mundis*, Valdés Leal.

# Escuela flamenca y holandesa

La escuela flamenca que floreció durante el siglo XV renace con ímpetu en el siglo XVII, pero su anterior unidad se había roto por motivos político-religiosos, dando lugar a dos escuelas: flamenca y holandesa. La pintura religiosa prevalece en la católica y tradicional Bélgica bajo soberanía española, mientras la protestante industriosa e independiente Holanda cultiva el género profano.

## Peter Paul Rubens (1577-1640)

Máximo representante de esta escuela, contó en su taller con un gran número de discípulos, lo que justifica su amplio repertorio así como la pervivencia de su estilo.

A los diez años inicia en Amberes su formación con los italianistas Venius y Van Noort. Se traslada a Italia para continuar sus estudios, y ahí entra al servicio del duque de Mantua. Aprendió de Leonardo y Rafael la forma de componer; de los venecianos, el color; de Miguel Ángel, la grandiosidad; de Caravaggio, la luz y de los Carracci, el sentido decorativo.

Como pintor barroco gusta imprimir a sus monumentales figuras un ritmo curvo, que recuerda la columna salomónica, en composiciones diagonales y asimétricas de marcado carácter dinámico. Con estos recursos, crea ambientes recargados, ampulosos y movidos, dominados por un colorido ardiente. En sus desnudos femeninos abandona los modelos de belleza italianos, prefiere figuras de formas desbordantes y dinámicas, frente a la mujer joven opta por la de carnes blandas, esponjosas, grasientas y vibrantes, lo que resulta sensualidad al desnudo.

Se le atribuyen más de 300 cuadros, fecundidad que sólo fue posible gracias a su taller. Rubens ordinariamente se limita a señalar la composición, a indicar los colores y a dar los toques finales, dejando el resto a sus discípulos, especializados en aspectos concretos.

Rubens trabajó todos los temas: religiosos, mitológicos, profanos, históricos, etcétera. Con una fortuna desigual, las prisas le hacen cometer incorrecciones, lo cual no le preocupa, lo importante es el juego general de la composición, las formas desbordantes y la riqueza colorista. Algunas obras religiosas son *La adoración de los Reyes Magos*; *Descendimiento de la cruz*, *Milagros de San Ignacio* y *Milagros de San Francisco Javier*; *Juicio final*; *El triunfo de la Iglesia*; *Venus ante el espejo*, una de las más bellas composiciones suyas: *Las Tres Gracias*, en la que presentó a sus dos esposas; *El jardín del amor*, preludia las fiestas galantes de Watteau; entre algunas otras. Aunque Rubens pintó magníficos retratos, generalmente no son su fuerte, a pesar de que los grandes de la época se desvivieron por hacerse pintar por él. El retrato es el género psicológico por excelencia, pero Rubens no tuvo tiempo para profundizar en el estudio de las almas. A pesar de ello, pintó excelentes retratos y los grandes rivalizaban por ello. Sus personajes de medio cuerpo están llenos de vida: María de Médicis, el duque de Lerma, Ana de Austria, el cardenal Infante y varios autorretratos, entre otras obras.

### *La adoración de los Reyes Magos* (1609)

Fue creada para el Ayuntamiento de Amberes y cuando se le regaló al embajador Rodrigo Calderón fue trasladada a Madrid. Llama la atención la riqueza desbordante de los Reyes Magos, cuyos fornidos esclavos doblan sus espaldas por el

excesivo peso de las ofrendas. Su vulgaridad se contrapone a la delicadeza de la Virgen. Su rico cromatismo y la gradación de la luz a partir del tema central crean atmósfera en la obra y centran la visión del observador en las figuras de la Virgen y de su rechoncho hijo.

### *Descendimiento de la cruz* (1611-1614)

Pareja de la *Erección de la cruz* (catedral de Amberes). Haciendo uso de una composición en diagonal, con el cuerpo de Jesús desplomándose, logra un efecto dramático y grandioso propio del Barroco.

### *Juicio de París*

De esta obra, se conocen tres versiones. La versión del Museo del Prado fue encargada por Felipe IV para la decoración de la Torre de la Parada, en el Palacio del Prado. La escena se desarrolla en un paisaje extraño, atravesado por misteriosas luces. Tres jóvenes y obesas diosas muestran una actitud serena que contrasta con el dinamismo de París y Júpiter.

## Antonio Van Dyck (1599-1661)

Gran retratista, fue discípulo de Rubens, buscó en sus obras una postura especial, prestó gran atención a la indumentaria, cuya calidad resalta admirablemente. Entre sus retratos más destacados, figuran el de Carlos I, y los de los lores John y Stuart.

## Rembrandt Harmenszoon van Rijn (Rembrandt; 1606-1669)

El protestantismo no sólo representó un cambio religioso, sino político, social y cultural. Su arte deja de ser religioso y cortesano y se convierte en popular. Las obras encargadas proceden de los municipios, asociaciones y particulares, que imbuidos por el individualismo y la ciencia experimental, buscan en su realidad inmediata, en sus casas, en su tierra, sus flores, su ganado y su paisaje, la compensación del vacío dejado por la pintura religiosa reducida drásticamente por la reforma protestante. Su clientela burguesa ama la pintura del interior, el paisaje, los bodegones, las flores, la marina y el retrato.

Técnicamente, la pintura de Rembrandt se caracteriza por un dibujo perfecto, por el predominio monocromático, por variadas tonalidades y por el estudio del problema de la luz en sus diversas vertientes. Sus obras más interesantes se clasifican en dos periodos: el primero corresponde a su etapa de Leyden y presenta a ancianos sublimados; el segundo, se inicia con su traslado a Amsterdam.



*Noche nocturna*, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1642.

### *Lección de anatomía del doctor Tulp* (1632)

Dispone el cadáver de un ajusticiado deficientemente modelado en el centro y el resto de los personajes en composición piramidal se agolpan a su entorno. Capta con su maestría la psicología de cada uno de los asistentes.

### *Ronda nocturna* (1642)

En realidad, no representa una ronda ni es en la noche. Encargado por una corporación de arcabuceros eligió del retrato tradicional el momento en que el capitán Cocq ordena con un gesto a su lugarteniente poner en marcha la tropa, dispuesta en un perfecto caos, lo que resultó de su agrado. La supuesta ambientación nocturna desapareció al liberarla de las capas de barniz. El énfasis heroico de la obra, propio del naturalismo barroco, explica su popularidad al considerarse que muestra el momento en el que el pueblo holandés toma las armas para defender su libertad.

Usa uno de los colores dominantes que modula en infinidad de tonalidades con las que consigue mostrar un detallismo y realismo palpable. La luz le permite dotar la escena de una atmósfera natural.

| El Barroco | | |
|---|---|---|
| | **Artistas** | **Obras** |
| **Arquitectura** | Carlo Maderno | Fachada de San Pedro del Vaticano. |
| | Giovanni Lorenzo Bernini | Baldaquino de San Pedro; Columnata de San Pedro. |
| | Francesco Borromini | Iglesia de San Carlos de las Cuatro Fuentes. |
| | Alberto Churriguera | Plaza Mayor de Salamanca. |
| **Escultura** | Gian Lorenzo Bernini | *Apolo y Dafne*, *Éxtasis de Santa Teresa.* |
| | Gregorio Fernández | *Cristo yacente.* |
| | Francisco Salzillo | *La oración en el huerto de los Olivos.* |
| **Pintura** | Caravaggio | *Baco*, *La cena de Meaux.* |
| | José de Ribera | *El sueño de Jacob.* |
| | Francisco Zurbarán | *San Hugo en el refectorio.* |
| | Velázquez (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez) (1599-1600) | Etapa sevillana (1623):<br>• *Vieja friendo huevos*<br>Primera etapa madrileña (1623- 1629):<br>• *Retrato de Felipe IV*<br>• *El triunfo de Baco*<br>Segundo viaje a Italia (1649- 1651)<br>• *Retrato del Papa Inocencio X*<br>• *La Venus del espejo*<br>Periodo final (1651-1660)<br>• *Las Meninas*<br>• *Las hilanderas* |
| | Bartolomé Murillo | *Inmaculada.* |
| | Peter Paul Rubens | *Las Tres Gracias*, *El rapto de las hijas de Leucipo.* |
| | Rembrandt | *La lección de anatomía*, *La ronda de noche.* |
| | | Temática:<br>• Mitología<br>• Historia<br>• Pintura de género<br>• Paisajes<br>• Retratos<br>• Pintura religiosa |

# El estilo rococó del siglo XVIII

## Arquitectura rococó en Francia

El siglo XVIII transcurre en la época del absolutismo monárquico. El arte se pondrá al servicio de la corona para cantar sus magnificencias y esplendor. En este sentido, Francia asume la hegemonía política y artística. Los reyes absolutos no desean un arte emocional e irracional como el Barroco, prefieren la claridad de formas clásicas de patrones más racionales como es la propia monarquía que dirigen. Frente a la libertad de concepción se impone lo académico dictado por el monarca.

La época cumbre corresponde al llamado "estilo Luis XVI". La fundación de la Academia de Arquitectura permite señalar las directrices reales que se deben tener en cuenta en las construcciones cortesanas. La fachada recobra su armonía, claridad y simetría clásica, mientras en el interior, la ornamentación deviene exuberante. A este estilo ecléctico se le conocerá como clasicismo francés.

Luis XIV, con el fin de terminar la obra del Louvre, encarga el proyecto a Bernini, quien lo concibió al estilo de la columnata de San Pedro, lo que no entraba en sus gustos, pues prefería el estilo de Perrault, con base en gigantescas columnas recorriendo la fachada.

Libéral Bruant fue el autor del palacio de los Inválidos, del que se inspiró en el modelo escurialense y Mansart se ocupó de la iglesia de éste, cuya cúpula de doble tambor domina toda la obra y dota al conjunto de un fuerte sentido vertical.

La obra cumbre es el palacio de Versalles, símbolo de las ideas políticas de Luis XIV, el Rey Sol, cuyo símbolo está reiteradamente presente. Éste necesitaba de un enorme palacio para albergar a su corte permanentemente, por lo que le encargó la obra a Le Vau, más tarde, a J.H. Mansart con quien ganó una extensión al añadirle las dos alas de la pureza clásica. En el extremo del palacio, construyó la capilla, la cabecera circular y una tribuna reservada al rey. La decoración del interior del palacio es: sala de la Paz, de la Guerra, de los Espejos, etcétera se hizo bajo la dirección de Le Brun, realizada con un gesto barroco reposado y motivos decorativos chinescos, muy populares en la centuria siguiente.

El complemento del palacio es su jardín urbanizado que forma un todo con el edificio. El artífice es André Le Notre, quien sabe concebir el jardín como una obra arquitectónica, formando paredes vegetales, avenidas, plazas, todo decorado con estatuas y esculturas, creando lo que se conoce como el "jardín francés".

Tras la muerte del Rey Sol, se suceden en Francia una serie de cambios políticos, sociales y culturales y los enormes gastos cortesanos han empobrecido la Corona, que queda olvidada en su retiro de Versalles. París recupera el esplendor perdido de la mano de la nueva clase social adinerada, la burguesía, que ama construir hoteles y palacios con un gusto doméstico y agradable, prestando atención principalmente a los interiores, donde crea ambientes de ensueño.

A este arte originario de Francia se le denominará **rococó** (de rocalla) y se desarrollará hasta la Revolución francesa, difundiéndose por todos los países. Se creía que el rococó era una tendencia decorativa; hoy se le considera un estilo propio como el manierismo.

Sus principales características son:

- Acentuación de elementos decorativos capaces de crear ambientes adecuados a la galantería y frivolidad.
- Trazado exterior simple frente al recargamiento decorativo interior.
- Palacio urbano para la clase burguesa.
- Proliferación de temas chinoides.

A mediados del siglo, se percibe un agotamiento de estas tendencias y empiezan a surgir voces en favor de las ideas racionalistas neoclásicas.

Jaime Gabriel es el arquitecto más interesante. En sus obras, mantiene el equilibrio clásico en las fachadas mientras sus interiores resultan deslumbrantes, como muestra el *Petit Trianón* que inicia la transición al neoclasicismo.

## Escultura rococó en Francia

Mientras en España la iglesia continúa siendo el principal patrocinador de los escultores; en Francia, éstos se hallan vinculados con las cortes monárquicas, de ahí que lo religioso pase a un segundo término y que la finalidad artística no sea otra que la glorificación del soberano a través de magníficos retratos y soberbios mausoleos decorados con temas alegóricos y mitológicos.

Durante el reinado de Luis XIV triunfa el clasicismo en temas y espíritu. Los escultores nutren Versalles de las obras necesarias



*Rapto de Proserpina por Plutón*, Francois Girardon, Parque de Versalles, Francia.



*La familia de Felipe V*, Louis Michel van Loo.

para decorar sus salones y jardines. Las figuras más destacadas son Francois Girardon y Antoine Coysevox. Girardon nos ha dejado *Apolo servido por las ninfas*: obra concebida para una de las grutas del parque de Versalles; inspirada en obras helenísticas como el *Apolo* de Belvedere. En la tumba del cardenal Richelieu, ubicada en la iglesia de La Sorbona, el cardenal aparece recostado a punto de expirar, apoyado en la alegoría de la Piedad y con una figura femenina que llora a sus pies.

Coyservox resulta menos clásico que Girardon. Son obras suyas la decoración de la galería de los Espejos, el salón de la Guerra, el mausoleo de Mazarino representado en varias alegorías y la figura del cardenal entregando la vida a Dios.

## Pintura rococó en España

En el siglo XVIII, se entroniza la dinastía borbónica que permitió un acercamiento a los gustos franceses, condenando a desaparecer a la pintura española.

Acostumbrados a los lujos de la corte francesa, los monarcas fomentaron la llegada de artistas franceses e italianos que impondrán su sello al arte nacional: Van Loo, Ranc, Mengs, Tiépolo controlan el arte oficial. Van Loo nos ha dejado el retrato de *La familia de Felipe V*. En él, aparecen posando los miembros de la familia real en actitud oficial dentro de una estancia ricamente adornada que deja a un lado toda intimidad y crea un ambiente falso y de vanagloria. El italiano Tiépolo es llamado por Carlos III para que se encargue de decorar el salón del Trono del palacio real; en él, el artista pinta las *Glorias de la Monarquía*, llena de figuras alegóricas.

De los pintores españoles, destacan Luis Perret, con su pintura amable; Luis Menéndez, con sus bodegones; Salvador Maella y los Bayeu, influidos por Mengs.

### Jean Simeon Chardin (1699-1779)

Es el más grande de los representantes del género intimista. El artista del siglo XVIII hace amistad con las cosas, introduciéndolas en la intimidad de esa vida cotidiana que reproduce con el mismo valor que la figura humana. Mientras el clasicismo consideraba estos objetos como inanimados, ahora se glorifica la materia y afirma su nobleza y pureza, lo que justifica su afición a los bodegones. En sus obras intimistas abandona el gusto anterior de representar a los personajes en trajes de ceremonia; ahora, vuelve de buen grado a los tranquilos placeres de la vida familiar.

#### *La bendición de la mesa*

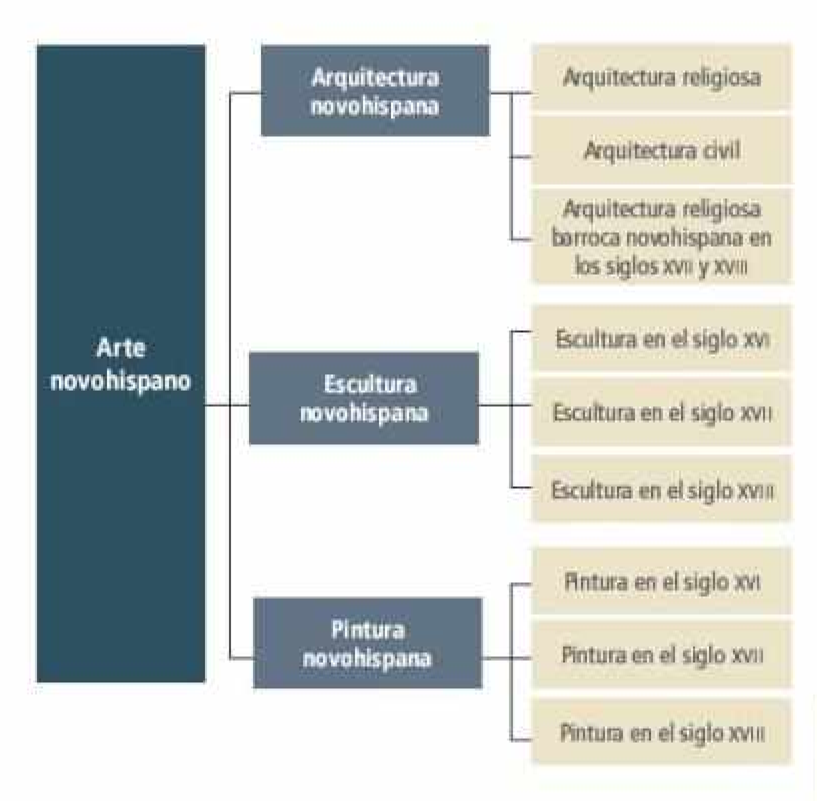
En esta obra se respira lo humilde y lo sencillo, tema ignorado anteriormente.



*La bendición de la mesa*, Chardin.

# CAPÍTULO 22

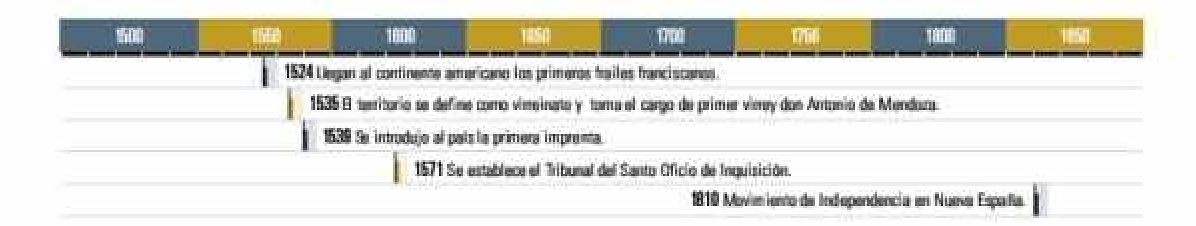
## El arte barroco en la Nueva España






Panel del retablo de *Santiago Mataindios* (en lugar de Matamoros) y su supuesta intervención en las guerras de conquista. Atribuida al escultor indígena Miguel Mauricio. Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, siglo XVII.

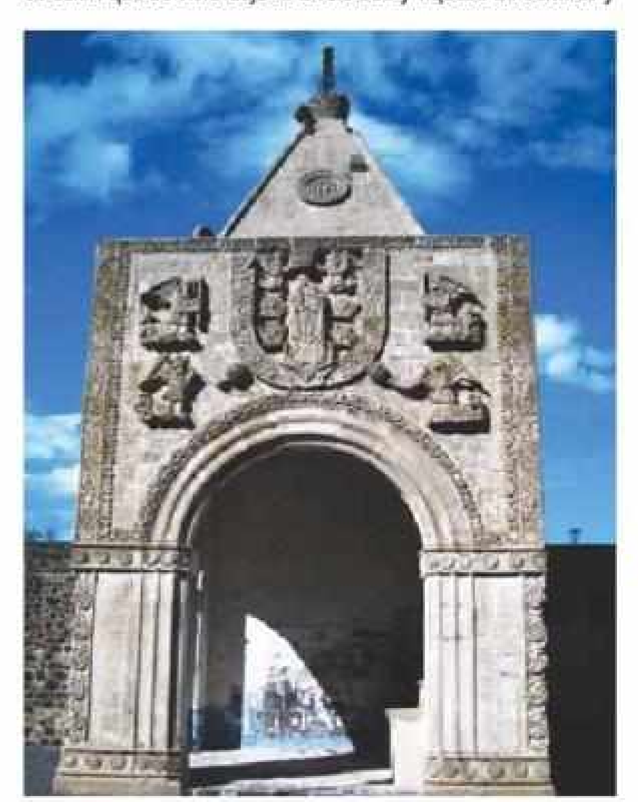
**Las haciendas, las casas habitación nobiliarias así como las iglesias con sus retablos representan un invaluable testimonio de la época novohispana y de la transculturación influida, desde luego, por las órdenes religiosas. El arte, en cualquiera de sus manifestaciones, expresa la imposición de las formas de vida del viejo continente a los indígenas americanos.**




## Arte novohispano

Nueva España fue virreinato español de 1535 a 1821 e incluía el territorio de lo que hoy es Arizona, California, Colorado, Nevada, Nuevo México, Utah, México hasta Costa Rica.

En el arte de esa época se pone de manifiesto la transculturación que se vivió bajo la diversidad y riqueza de culturas y tradiciones, condición que dio como resultado un sincretismo único, plasmado en lo que se ha dado en llamar arte novohispano. Todo ello en el contexto de la Contrarreforma y el Concilio de Trento, desde el cual se rigió la iconografía mediante estampas o grabados.



Capilla posa en el Convento de San Francisco Calpan, Puebla.

Las manifestaciones artísticas fueron impulsadas por las órdenes religiosas que llegaron a Nueva España, siendo las tres primeras los franciscanos en Tlaxcala, Puebla, Michoacán y el Bajío; los dominicos cubrieron la zona de Oaxaca y Puebla; y los agustinos se ubicaron en el noreste, Michoacán, Morelos, Hidalgo y el Estado de México. Por tal razón, la Iglesia y la Corona fueron los principales mecenas del arte novohispano.

La comunicación entre religiosos e indígenas se enfrentó a varias dificultades, por lo que las imágenes religiosas, en pintura y escultura, desempeñaron un papel esencial pues cubrían la función de ser evangelizadoras, pedagógicas, ejemplificadoras con la vida de los santos y doctrinantes.

Fueron los franciscanos los que más impulsaron la producción artística religiosa, ya que, tras la conversión de los indígenas, podían alcanzar la salvación mediante el trabajo manual.

### Arquitectura novohispana

#### Arquitectura religiosa

La arquitectura conventual se regía por la elección de un lugar ideal para la regla de cada orden religiosa y con una cercanía relevante con los pueblos indígenas. Es alrededor de estos recintos donde se trazaban las calles y viviendas de los indígenas, pues es ésta la población a la que venían a atender.

| Arquitectura conventual | | |
|---|---|---|
| **Elemento arquitectónico** | **Características** | **Función** |
| **Atrio** | Amurallado.<br>Gran extensión. | Ritos y procesiones al aire bajo la costumbre indígena.<br>Al centro alberga la cruz atrial. |
| **Capillas posas** | Son cuatro ubicadas en los ángulos del atrio.<br>Cuentan con dos accesos para la circulación en el sentido de las manecillas del reloj de la procesión. | Posar al Santísimo. |
| **Capilla abierta** | De gran tamaño y poco fondo ubicadas en la portería.<br>Comunican al claustro con el convento. | Celebraciones al aire libre.<br>Cementerio y fuerte para el refugio de la caballería. |
| **Templo** | Iglesia de una sola nave con planta rectangular.<br>Bóveda de cañón corrido o lunetos. | Celebración eucarística.<br>Centro evangelizador con pinturas y esculturas. |
| **Convento o claustro** | Integrado por sala profundis, biblioteca, celdas y patio central conectados por galerías o pasillos. | Vivienda de los religiosos.<br>Centro de estudios de la orden.<br>Oración. |
| **Huerta** | De gran extensión, trabajadas con los frutos de la región. | Autoconsumo de la orden.<br>Venta de frutos.<br>Brinda trabajo a indígenas. |



Capilla abierta del Convento de San Gabriel, en Cholula, Puebla.

Estos conjuntos se vieron influidos por las fortalezas medievales españolas bajo los estilos gótico, mudéjar y renacentista.

## Arquitectura civil

Hacia 1575, se presentaban características del plateresco o protorrenacimiento en la arquitectura civil y los asentamientos de las ciudades se rigieron principalmente por una estructura ortogonal (como cuadrícula o tablero de ajedrez) o variaba debido a las condiciones topográficas a las cuales debían adaptarse.

### Tipología de los edificios civiles

De carácter administrativo:

- Palacios citadinos: con patio central rodeado por cuatro crujías.
- Casas reales: vivienda de los representantes del poder real.
- Tecpan: edificio de gobierno para los indígenas y compartía el poder con la élite española como en Tlatelolco y Tepeaca.
- Palacio de la capital virreinal: obra de Diego de Valverde.
- Garitas y aduanas: para controlar el tráfico comercial en las ciudades; se caracterizan por el uso de pórticos y torrecillas.
- Alhóndiga: para el almacenaje y venta de gramíneas y harina; diseñado con un solar cuadrado amplio y un portal con sala.
- Palacio municipal: donde se reunía el cabildo del gobierno local.



Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, construida a finales del siglo XVIII.

La tipología de las casas-habitación se transformó a lo largo del dominio novohispano. Al llegar el siglo XVIII las más conocidas fueron:

- **Las haciendas**. Responden a diferentes tipologías como las azucareras, con la casa separada del centro de producción, la cual está abastecida de agua por corrientes canalizadas por los acueductos.
- **Las haciendas de campo**. Aquellas que son agrícolas y ganaderas; están fortificadas. Las de las órdenes religiosas se caracterizan por su austeridad.
- **Las casas-habitación nobiliarias**. Con oficinas en el entresuelo para atender asuntos de las propiedades; patios, escaleras. Todas las viviendas se abren a la calle con una puerta y ventanas laterales en el primer nivel y en la parte alta con balcones.
- **Las vecindades**. Varios patios dispuestos al centro del predio; entre más adentrada estaba la vivienda, costaba menos el alquiler.

Respecto de los siglos XVII y XVIII, el complejo de la **casa-habitación** se caracterizó por los acabados de los muros y las portadas, ya que se recubrían con ladrillo o azulejo.

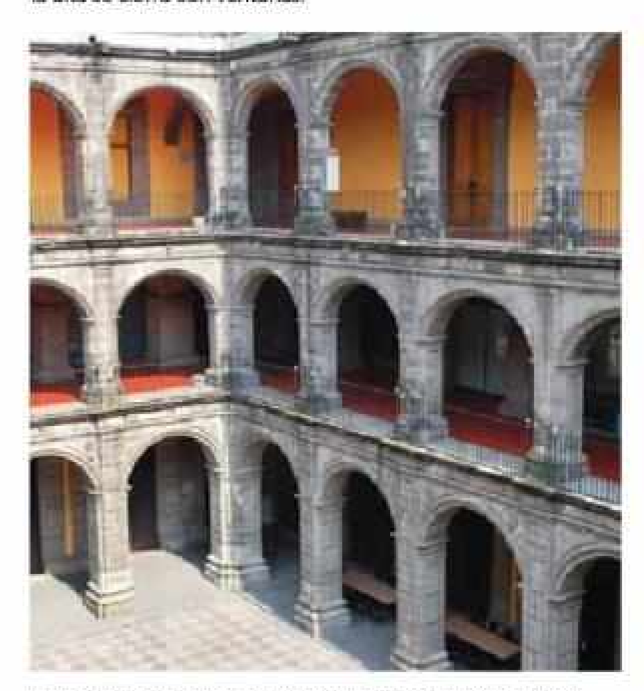
Los colegios tenían portadas sobrias con cierto tono de arquitectura religiosa. En los colegios jesuitas, se encuentran claustros de planta baja abiertos por una arquería, mientras que la alta se cierra con ventanas.

## Arquitectura religiosa barroca novohispana en los siglos XVII y XVIII

El Renacimiento dio paso al estilo barroco que inició a mediados del siglo XVII, pero fue hasta el XVIII cuando floreció con plenitud. A la par que el arte mudéjar y el manierismo plasmaron su influencia hasta conformar el ultrabarroco que incluye también el churrigueresco. Por lo tanto, las fachadas barrocas mantienen el esquema renacentista con las portadas en elementos horizontales y elementos verticales conocidos como calles hasta que comenzó a basarse en la Antigüedad clásica con el Neoclásico.

No podemos dejar a un lado el contexto económico que rodeó a la Nueva España en estos siglos, pues la ornamentación dorada es reflejo de una riqueza material como analogía de la riqueza espiritual del templo; no olvidemos que el barroco está lleno de significados. Muestra de ello es el estilo del barroco salomónico que buscaba reconstruir el templo de Salomón, como se propuso en el Concilio de Trento (1545-1563), con la finalidad de rescatar los elementos religiosos de los primeros cristianos.

Es importante señalar que a Salomón se le conoce como el rey sabio al que Dios le concedió no sólo la riqueza de la sabiduría, sino también la material; de ahí la importancia del oro para el barroco, pues, por ser incorruptible, significa infinitud y eternidad: en este caso la espiritualidad incorruptible del hombre además de que es una alegoría a lo divino y eterno de Dios.



Patio del Colegio Chico de San Ildefonso, antiguo colegio jesuita, México, Distrito Federal, siglo XVI.



Hospicio Cabañas. Guadalajara, Jalisco.

A finales del siglo XVIII, bajo la tendencia de transición hacia el neoclásico y a través de la Real Academia de las Bellas Artes, fundada por Carlos III, se realizan construcciones neoclásicas como el Palacio de Minería en la ciudad de México y el Hospicio Cabañas en la ciudad de Guadalajara; ambas construcciones proyectadas por el arquitecto español Manuel Tolsá, mismo que diseñó el ciprés de la catedral de Puebla.

## Escultura novohispana

Los retablos incorporaron el trabajo de varios gremios en su plan arquitectónico: los elementos de pintura y escultura. El origen de éstos se remonta al culto de las reliquias de los santos convirtiéndose en la decoración mayor de la Iglesia y como elemento didáctico; además, se trabajaron en piedra y madera.

### Escultura en el siglo XVI

Tras la conquista política, inició la espiritual con las órdenes religiosas, motivo por el que fue necesaria la producción de imágenes devocionales para los templos, conventos y procesiones. Por tal razón, los primeros frailes franciscanos establecieron sus escuelas de artes y oficios para enseñar a los indígenas las técnicas de la escultura policromada y estofada además de que los españoles aprovecharon el desarrollo de los indígenas en el arte de la escultura y los encaminaron a las técnicas europeas, principalmente en la Escuela de San José de Belén de los Naturales dirigida por fray Pedro de Gante.

Las primeras esculturas fueron elaboradas en piedra o madera basándose en los grabados o estampas medievales y renacentistas que los misioneros mostraban a los indígenas de sus libros de catequesis bajo los parámetros iconográficos establecidos por el Concilio de Trento. La técnica más empleada es la de la escultura estofada que consta de una figura tallada por el escultor, baño de yeso, se pule y lija para quitar las asperezas, se aplica una capa de bol (óxido de hierro con cola pulverizada) para fijar la lámina de oro y aplicar la encarnación. Una vez dorada la pieza, se pintan los diseños en varias tonalidades para pasar al esgrafiado (grabar con punzón las formas sobre la policromía para resaltar el oro).



Retablo de Santa María de la Natividad, Tamazulapan.

El estofado nos permite identificar la época a la que pertenece la escultura y durante el siglo XVI muestra pequeños diseños y sobria policromía. Se caracteriza por su expresión de misticismo y pasividad del renacimiento que no permitía la exaltación de los sentimientos.

Por otra parte, está la escultura de pasta de caña de maíz, herencia de la técnica prehispánica adaptada por los españoles. Los materiales requeridos son un armazón de carrizo sobre el que se moldea la pasta de caña mezclada con goma vegetal. Sobre ésta se aplica la capa de yeso sobre la que se hace la policromía. Estas obras eran utilizadas, principalmente, en procesiones por la ligereza de su peso para transportarlas.

A la par de las escuelas indígenas, llegaron a la Nueva España maestros escultores, los cuales trabajaban siguiendo los lineamientos europeos bajo las ordenanzas que el virrey expidió para poder regular el trabajo y garantizar el buen funcionamiento de los artesanos sin importar que los cambios estilísticos no coincidieran con el desarrollo artístico europeo, pero sí hubo énfasis de las corrientes aceptadas en España: el Renacimiento, el manierismo, el barroco y, finalmente, el neoclásico.

Las primeras ordenanzas fueron dictadas en 1568 para carpinteros, entalladores y ensambladores de la ciudad de México. Para 1589, se emitieron unas

ELEMENTOS DEL RETABLO BARROCO

| | |
|---|---|
| Sotabanco | Soporte de albañilería con la altura del altar. |
| Banco (predela) | A mayor altura que la mesa del altar; al centro de éste se inserta el sagrario o durante el siglo XVI, imágenes de los santos o apóstoles. |
| Columnas | Soportes de fuste cilíndrico para sostener el retablo. Suelen enmarcar las pinturas o esculturas de los nichos formando las "calles". |
| Nichos | Espacios de profundidad que sostienen esculturas. |
| Remates | Culminación y parte más alta del retablo. |

más específicas para el oficio de entallador o escultor estableciendo que todos deberían ser examinados en las capacidades necesarias y "hacer un bulto", una figura desnuda y también vestida. De no examinarse, se les negaría la práctica del oficio.



Cristo de pasta de caña.

## Escultura en el siglo XVII

Bajo la línea del barroco, se nota el movimiento de la imagen en los paños de las vestimentas, se ondulan los pliegues. Piernas y brazos rompen con su actitud "acartonada", se humanizan los rostros. Además, se incorporaron materiales como cabello, pestañas y dientes naturales, ojos de vidrio y telas que dan flexibilidad a los paños para mover los sentimientos del espectador y alcanzar la contemplación.

Emplean otros materiales como piedra, mármol, estuco, el marfil, alabastro o tecali y la cera. El relieve escultórico va perdiendo importancia y se prefiere la escultura de bulto, como se ve en la iglesia de Santo Domingo en Puebla.

Para este periodo y también en el siglo XVIII, la temática escultórica se encargó de promover la devoción a santos de resiente canonización, como San Ignacio de Loyola, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz y Santa Rosa de Lima (primera santa de las colonias españolas en América). Todos ellos trascendentales para la Iglesia católica y surgidos bajo la protección de la Corona española fiel y promotora de la Contrarreforma.

## Escultura en el siglo XVIII

En este siglo, las esculturas respondieron a la tendencia de las imágenes vestidas a pesar de que la Iglesia prohibió este tipo de representaciones. Incluso tallas antiguas fueron cortadas y rebajadas para ser imágenes de vestir y las nuevas se reducían a un armazón con cabeza.

### EXAMEN PARA SER MAESTRO ESCULTOR EN LA NUEVA ESPAÑA

| | |
|---|---|
| 1568 | • Entallador: dibujar y trazar los cinco órdenes de arquitectura.<br>• Tallar y esculpir retablo renacentista. |
| 1589 | • Entallador: hacer columna revestida de talla y follaje, demostrar el manejo del capitel corintio.<br>• Dar pie a la columna salomónica.<br>• Escultor: dibujar una figura desnuda y otra vestida. Hacer imagen de bulto y bajo las especificaciones del Concilio de Trento. |
| 1703 | • Entallador: dibujar los cinco órdenes de arquitectura.<br>• Trabajar pilastras y nichos.<br>• Demostrar que pueden hacer talla, escultura y arquitectura de retablos. |

A pesar de lo anterior, hubo producción en madera que expresa un gran movimiento espiral creando contornos complejos y quebrados; las proporciones son alargadas, tienen cortes profundos que producen luces y sombras.

Algunos ejemplos son: *San Antonio*, del Museo Nacional de Historia en Chapultepec; *San Francisco*, del Museo del Virreinato en Tepozotlán; y la *Virgen apocalíptica*, en Huichapan.



*San Felipe de Jesús*, escultura de vestir o de bastidor, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México.

| Escultura novohispana | |
|---|---|
| **Características generales** | • Surge de la necesidad de contar con imágenes devocionales y decorar templos y conventos.<br>• Escuelas de artes y oficios enseñan a los indígenas las técnicas de la escultura policromada y estofada.<br>• Llegan de España maestros escultores y trabajan bajo ordenanzas que regulan el trabajo y garantizan el buen funcionamiento.<br>• Tuvo un papel fundamental para la conversión y evangelización de los indios y como expresión propia de una sociedad mestiza.<br>• Fue particularmente expresiva y simbólica, dio forma plástica al mensaje religioso.<br>• Influencia europea: manierismo, barroco y finalmente neoclásico.<br>• Copias de estampas y grabados provenientes de Europa. |
| **Escultura del siglo XVI** | • Esculturas en piedra o madera, reproducciones de grabados y estampas medievales y renacentistas.<br>• Con el tiempo los indios hicieron su propia interpretación del arte escultórico.<br>• Combinación de técnica indígena con figuras europeas son los Cristos de caña de maíz.<br>• Se elaboraban con el bagazo de la caña las partes principales y se unían con una especie de engrudo; se moldeaba con tiras de papel o tela y finalmente se policromaban.<br>• Retablos y fachadas sobrias con características renacentistas y manieristas.<br>• Elaboración reglamentada por normas eclesiásticas (Concilio de Trento) y por las ordenanzas.<br>• Representaciones de pasajes bíblicos, apóstoles, santas y santos fundadores del cristianismo.<br>• Las manos y la cabeza de las imágenes se desbastaban en el mismo bloque.<br>• Policromía tonos oscuros en las vestimentas: tonos cafés, negros y grises combinados con blancos y ócres. Adornos florales finos y pequeños. |

## Pintura novohispana

### Pintura en el siglo XVI

Se trabajó principalmente la pintura mural con la técnica indígena y española bajo programas pictóricos religiosos dictados por las órdenes mendicantes para evangelizar y adoctrinar. Esta técnica se usaba, sobre todo en los testeros monacales bajo la tipología cristológica (vida y pasión de Cristo); mientras que los pasajes hagiográficos cubrían los estrechos muros de los arcos como en el claustro de Acolman. Además, los evangelistas o doctores de la Iglesia reforzaban simbólicamente los cuatro pilares de arquería.

Asimismo, se utilizó la pintura sobre papel en documentos de carácter jurídico, histórico, genealógico y científico. Otras técnicas y materiales fueron la pintura sobre piel de venado (herencia prehispánica), pinturas sobre sarga y tabla. Técnicamente, la mayoría son monocromas al temple con base de pigmento vegetal y mineral, con carácter lineal.

El esgrafiado fue empleado en la decoración conventual como en el Ex Convento de San Francisco, Tlaxcala, en los conventos de Acolman y Zinacantepec, Estado de México, Huejotzingo y Tecamachalco, Puebla.

Por otra parte, los claustros monacales albergaron enormes lienzos, de categoría mural, pintados al óleo con los ciclos de vida de sus fundadores o con árboles genealógicos de la misma. Pero el auge de la pintura de caballete inició con las **Ordenanzas de 1557**, ya que en un principio todo era traído de España, y a partir de este hecho, los talleres novohispanos podían cubrir la demanda novohispana aunque los primeros maestros fueran europeos, ya que los indígenas sólo eran copistas. Entre los más destacados, tenemos al flamenco Simón Pereyns que, en 1566, llegó a la Nueva España e integró un grupo de pintura con Francisco de Morales, Francisco de Zumaya, Andrés de la Concha y Juan de Arrúe, los cuales conforman la primera generación



Entrada del jardín al Patio de las naranjas, con murales, en el Museo Nacional del Virreinato.

manierista. Del gran maestro Pereyns sobresalen las pinturas del retablo de Huejotzingo y *San Cristóbal* de la Catedral Metropolitana.

Las *Ordenanzas de 1557* dictaban cuatro categorías de pintores:

- **Imaginarios.** Dominan los procedimientos técnicos para la base de preparación y materiales, además de manejar el dibujo, anatomía, perspectiva.
- **Doradores.** Encargados de aplicar las encarnaciones, policromía y estofado de la imágenes y retablos.
- **Fresquistas.** Dedicados a la pintura mural.
- **Sargueros.** Son los que pintaban los lienzos sin bastidor que se empleaban como antepuertas o tapices.

## Pintura del siglo XVII

Durante la transición de los siglos se mantuvo la pintura mural, pero el eje temático dio un giro a pasajes históricos que se plasmaban en los muros naturales de las naves o de las porterías; como ejemplo, está el *Martirio de los niños tlaxcaltecas* en Ozumba ocurrido en los primeros años de evangelización.

Cabe mencionar que este siglo se caracteriza por el marcado criollismo que va dando identidad a la pintura novohispana al grado de que llegaron a expresar un tono localista e inician la transición del manierismo al barroco.

Entre los pintores relevantes, podemos citar a Baltasar de Echave Ibía, Rodrigo de la Piedra, Antonio de Santander, Bernardino Polo, Juan de Villalobos, Juan Salguero y Juan de Herrera.

A mediados del siglo XVII, se alcanza la etapa más brillante de la época barroca bajo la influencia del trabajo y grabados de Rubens, la obra de Zurbarán enviada a la Nueva España, la suavidad de Murillo y el cromatismo de Valdés Leal, a la par de Caravaggio con su fuerte contraste de luces y sombras con un realismo como un recurso expresivo lo que dio como resultado el periodo conocido como **tenebrismo** y que se vio potencializado por el Siglo de Oro español.

El principal heredero y difusor del estilo claroscurista de Zurbarán en Nueva España fue Sebastián López de Arteaga; por tal motivo, se considera que con él se marca el inicio de la pintura barroca novohispana por la carga realista, dramática, con contraste de luces y sombras como se ve en su *Cristo en la cruz* albergado actualmente en el Museo Nacional de Arte. El impacto de su obra fue tal que terminó por establecer el tenebrismo novohispano teniendo a José Juárez, Pedro Ramírez y a Baltasar de Echave Rioja como unos de los principales exponentes.

Baltasar de Echave Rioja fue el último exponente tenebrista con vertientes teatrales y dramáticas, con lo que dio paso a la transición del tenebrismo de Zurbarán al barroco manejado



*Sepultura de Jesús*, Baltasar de Echave Rioja.

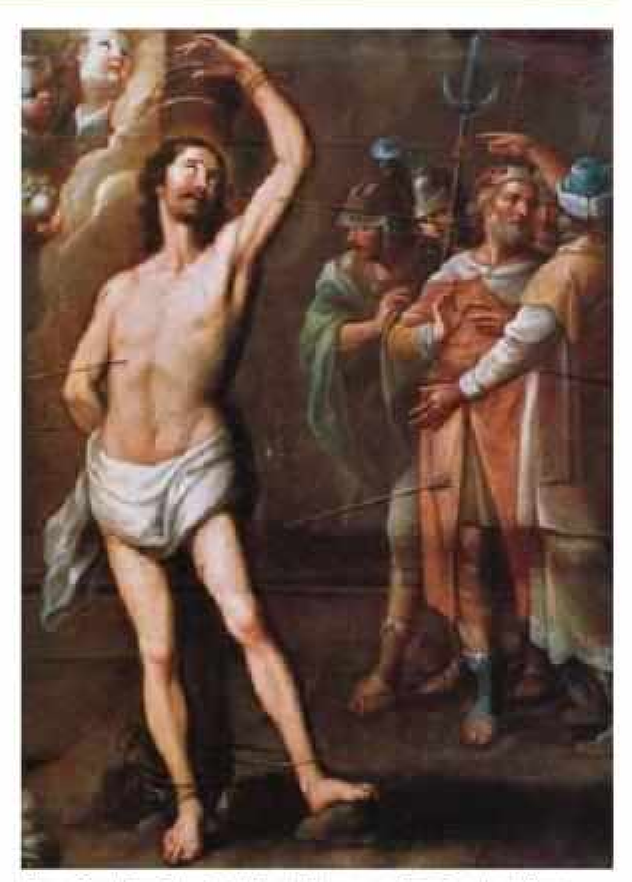
por Valdés Leal que trabajó en la Nueva España con Cristóbal de Villalpando.

Ya para el último tercio del siglo XVII resurgió la tradición luminosa, idealista y directa dando como resultado una pintura decorativa llena de vivacidad y dinamismo, donde destacan Cristóbal de Villalpando y Juan Correa.

Cristóbal de Villalpando produjo numerosas obras para catedrales, capillas, iglesias y sacristías regidas por el manejo de contrastes luminosos bajo un trabajo de dibujo y profunda religiosidad. Juan Correa (1645-1716) se caracteriza por la calidad de su dibujo y las dimensiones de sus obras como es el caso del *Biombo de los cuatro continentes*.

Este artista expuso su propio estilo que puede estudiarse en dos etapas propuestas por Elisa Vargas Lugo: "su obra antes de 1680 en donde el pintor enfatiza los detalles; y el segundo periodo, después de ese año, donde sus composiciones tienden a profundizar en los elementos dinámicos".

Algunas de sus obras más importantes son los lienzos de la Sacristía de la Catedral de México de *La Asunción de la Virgen* (1689) y *La entrada de Cristo en Jerusalén* (1691). Así como numerosas representaciones de la *Virgen de Guadalupe* resaltando en los rasgos indígenas e incorporando angelitos novohispanos morenos que plasmarán la igualdad espiritual de la condición humana en términos del cristianismo.



*El martirio de San Sebastián*, Miguel Cabrera, *ca.* 1750. Templo de Santa Prisca de Taxco, Guerrero.

A la par de todos estos pintores está la escuela poblana de pintura como un centro artístico muy importante tras el impulso del maestro Pedro García Ferrer, oriundo de Alcorisa, el flamenco Diego de Borgraft, Juan Tinoco, Diego Becerra y Antonio de Santander que fueron impulsados por el obispo Juan de Palafox.

Por otro lado, y bajo la influencia del arte flamenco, se imitaron las láminas flamencas y se trabajó sobre cobre, alcanzando una finura en los trazos aunque no fue una técnica muy empleada.

### La familia pictórica Echave

Esta familia, de origen vasco, constituye tres generaciones de la pintura novohispana del siglo XVII.

Baltasar de Echave Orio, llega a la Nueva España en 1573 formado a finales del Renacimiento con influencia del manierismo. Un ejemplo de su obra es el *Martirio de San Aproniano* (1612) y el retablo de Santiago de Tlatelolco (1609).

Baltasar de Echave Ibía se desarrolla como artista novohispano formado en el taller de su padre, de quien hereda el estilo manierista, pero comenzó a introducirse al tenebrismo.

Su hijo Baltasar de Echave Rioja (1632-1682) desarrolla una pintura plenamente barroca con elementos tenebristas bajo la influencia de la pintura de Zurbarán, pero su formación se dio de la mano del pintor José Juárez y se rige por los grabados de Rubens como se nota en *La Adoración de los Reyes* (1659).

## Pintura del siglo XVIII

### Pintura religiosa

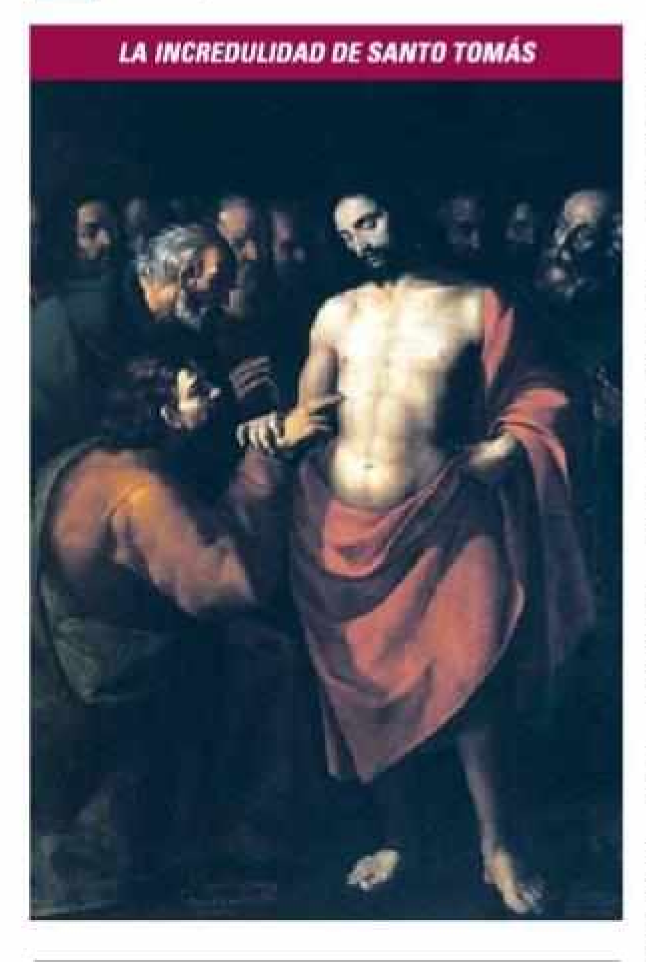
Las representaciones artísticas de Correa y Villalpando forman parte del primer cuarto de siglo. Pero surge una nueva generación de la que destacan José de Ibarra, Joseph Mora, Nicolás Rodríguez Juárez, Francisco Martínez, Miguel Cabrera, Andrés López, Nicolás Enríquez y Jerónimo de Zendejas. En todos ellos, el tenebrismo ha desaparecido bajo la luz y tonalidades claras.

En torno de José de Ibarra se reunieron en 1753 veinticuatro pintores para conformar una academia de pintores con objeto de dar y recibir una mejor instrucción que no dependiera de los talleres, como había sido hasta ese momento; de esta manera, también protegían sus intereses ante la gran competencia no calificada. Este movimiento es el pionero de la Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Miguel Cabrera fue nombrado, por el arzobispo Miguel Rubio y Salinas, pintor de cámara y, a partir de 1751, pasó a ser artista exclusivo de la Compañía de Jesús. Se caracteriza por sus numerosas figuras, principalmente de ángeles sin estudios ni desarrollo anatómico, repite tipos, posturas y ademanes con una paleta de colores dominante en rojo y azul con varias tonalidades y tono cerúleo como fondo.

*La Alegoría de la Virgen como protectora de los dominicos* es un claro ejemplo de la pintura barroca realizada por Miguel Cabrera. El autor representa, teniendo como fondo un paisaje sintético, a Cristo de pie vestido con una capa roja y a Santo Domingo de Guzmán arrodillado, portando el hábito blanco y negro de los dominicos y con la mirada levantada. En la parte superior de la composición se encuentra representada la Virgen María apoyada sobre una media luna y las nubes. La Virgen tiene una capa azul que se abre y bajo la cual se hallan cinco religiosas y cuatro religiosos de la orden de Santo Domingo además de un miembro del clero secular. Se estima que el cuadro procede del convento de San Juan Bautista en Tenango cuya administración pasó, durante el siglo XVIII, a manos del clero secular ante la oposición del vicario, párroco y predicador general Vicente de Castrejón. Esta pintura debió servir como una defensa por parte de los predicadores ante las acometidas del gobierno real contra dicha institución religiosa.

## LA INCREDULIDAD DE SANTO TOMÁS



**Sebastián López de Arteaga. Museo Nacional de Arte, México.**
Ca. 1639

*La incredulidad de Santo Tomás* de Sebastián López de Arteaga es un claro ejemplo de la pintura novohispana influida por el tenebrismo de Francisco de Zurbarán y Michelangelo Merisi da Caravaggio. El autor representa, teniendo como fondo la oscuridad, a Cristo resucitado y en majestad vestido con un manto rojo que contrasta con el resto de la composición. De la oscuridad, emergen los rostros de los discípulos y, en primer plano, se ve a Santo Tomás metiendo su dedo en el costado de Cristo.

La imagen se refiere a un pasaje contenido en el evangelio de San Juan donde primero hay una aparición de Cristo a los apóstoles, después de la resurrección, y una vez que lo reconocieron les envió el Espíritu Santo, pero Tomás no estaba presente, por lo que afirmó: "Si no veo en sus manos la señal de los clavos y no meto mi dedo en el agujero de los clavos y no meto mi mano en su costado no creeré". A los ocho días, Cristo se vuelve a aparecer a sus discípulos y guía la mano de Tomás para que la meta en su costado. Se estima que el cuadro perteneció a la Iglesia de San Agustín, pues en dicho lugar se encontraba en el siglo XIX.

## El retrato

El siglo XVIII en la Nueva España se caracterizó por una alta demanda de pinturas por parte de la Iglesia a la par del crecimiento económico y surgimiento de una pequeña burguesía que comenzó a consumir este arte, motivo por el que adquiere importancia el tema del retrato.

El retrato comenzó a ser relevante no sólo en la Nueva España, también en el mundo con la finalidad de reflejar las virtudes morales y la piedad del modelo. Pero en el virreinato los artistas no estaban acostumbrados a representar lo natural, sino que se habían formado para expresar lo espiritual; por lo tanto, se temía exaltar los valores mundanos del personaje y, en consecuencia, las obras son sobrias, formales, casi no muestran sensualidad, totalmente cubiertas con ropajes civiles o religiosos, el dibujo tiende a marcar las facciones con un trazo duro, la mirada la trabajan severa e inexpresiva para evadir la realidad y el rostro con una tez tersa.

La cartela es otro de los elementos que aparecen en los retratos y proporcionan la biografía del personaje; en algunos casos, ésta fue colocada posteriormente, lo cual implica que cubrieron la firma del pintor, por lo que varias obras se mantienen como anónimas.

Todas estas características corresponden a los dos tipos de retratos: el tomado del natural y el elaborado para los personajes civiles y religiosos.

El retrato de las autoridades mantiene una postura rígida, con actitud formal y fría para distinguirse de los personajes domésticos; además, se realizaron las series de retratos de los arzobispos resguardados en su catedral como el caso de la Metropolitana y de Puebla, entre otras.

Las representaciones de retratos oficiales podían ser de busto, medio cuerpo o hasta la cadera donde el escudo de armas se colocaba en alguno de los ángulos superiores y el personaje porta algún atributo en la mano que señala su jerarquía.

Otros personajes representados fueron los misioneros, eclesiásticos, intelectuales, hombres y mujeres de sociedad, monjas, niños y donantes de las pinturas religiosas, los cuales conservaban un lugar discreto en las esquinas inferiores de la obra e iban arrodillados y con manos en recogimiento.

Los retratistas más destacados son Sebastián López de Arteaga, Juan Rodríguez Juárez, fray Alonso López de Herrera y Miguel Cabrera con sus obras *Virrey Francisco Güemes y Horcasitas* y *Sor Juana Inés de la Cruz*.

También se trabajó el **autorretrato** con *Juan Rodríguez Juárez*. Por otra parte, existen éstos dentro de pinturas religiosas como el de Sebastián López de Arteaga en *Incredulidad de Santo Tomás*, Cristóbal de Villalpando en *Apoteosis de San Miguel* y Baltasar de Echave Orio en *Pentecostés*.

Hacia finales del siglo XVIII comienzan a pintarse los **cuadros de castas** de la población novohispana, ya sea por grupos fami-

liares, cuadros independientes de cada casta, el hombre con su mujer y el hijo, o se reúnen todas las castas en un solo lienzo.

## Pintura popular

Este tipo de pintura comenzó en el siglo XVII, pero tuvo auge en el XVIII y no era realizada por pintores preparados, sino que era una producción del pueblo como es el caso de los exvotos que se complementa con una narración textual anecdótica que puede ir desde vírgenes hasta pasajes de la vida de Jesús, y los retablos que manifiestan gratitud a la divinidad por los favores recibidos.

En la Colonia, este arte parecía burdo porque en su mayoría lo producían los indígenas que, al no tener ninguna clase de estudios, sólo hacían lo que su instinto plástico les dictaba. Lo más característico es su espontaneidad y pureza estética al no estar ligados a ningún estilo artístico.

En parte de las llamadas pinturas populares dentro del ámbito de los murales están las que se hicieron para adornos de tiendas, sobre todo de pulquerías, que se perdieron.

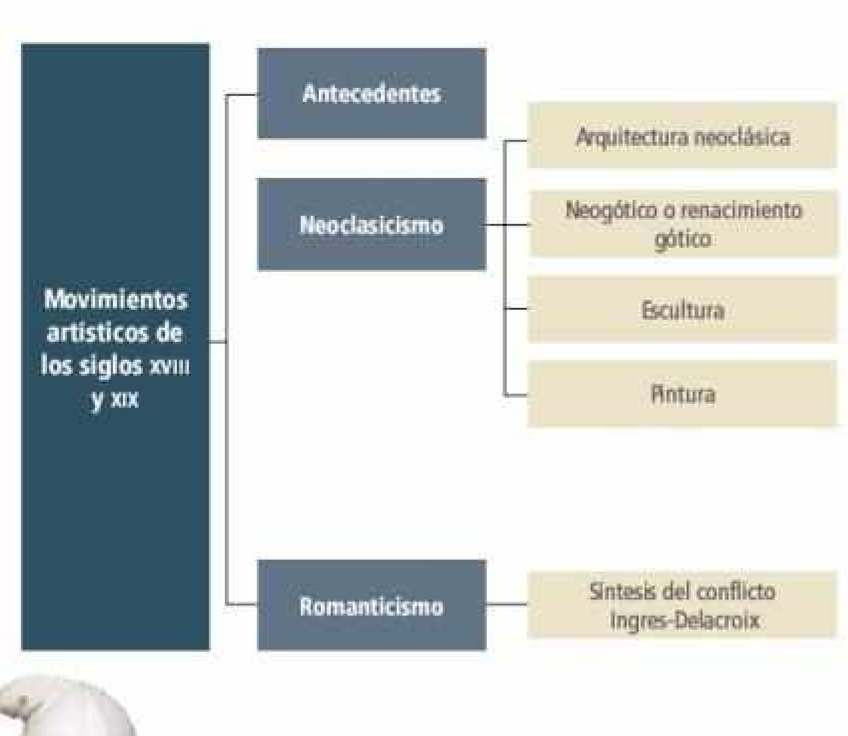


*Retrato del teniente coronel don Joseph Velazquez* (detalle), Miguel Cabrera.

| Pintura en la Nueva España | |
|---|---|
| **Siglo XVI** | **Siglos XVII y XVIII** |
| • Las primeras pinturas de caballete llegaron a la Nueva España traídas por los conquistadores.<br>• Primeras instituciones religiosas surgen de la necesidad de contar con imágenes para la evangelización.<br>• Pinturas y grabados como modelos formales e iconográficos de Europa, los cuales son copiados.<br>• Establecen escuelas de artes y oficios: difunden técnicas de la pintura de caballete al óleo y técnicas mixtas.<br>• Llegan pintores europeos con influencia flamenca.<br>• Paralelamente a la técnica de la pintura sobre madera se inicia el empleo de los textiles, principalmente el lino. | • La pintura monumental sobre lienzo se desarrolla en México.<br>• La base de preparación cambia de la "gacha" a la aguacola sobre la que se encuentra la imprimación de almagre molido con aceite de linaza (tinta roja) hasta mediados del siglo XVIII y cambia a preparaciones pardas de un gris ócre o verdoso.<br>• Colorido más vivo, alumbrado más intenso y uniforme.<br>• Fuertes contrastes de luces y sombras. |
| • Técnicas de la pintura: óleo, temple y mixtas.<br>• Temple ya conocido en América con algunas variantes: códices, pintura mural y decoración textil.<br>• Técnica del óleo: se mezcla el pigmento con aceite de linaza. El pintor deja secar la pintura por un año y luego barniza la obra con resinas naturales de damar o ámbar.<br>• Ordenanzas para controlar la producción y comercio de las pinturas de caballete en la Nueva España.<br>• Dictaban el uso de los pigmentos, la simbología a utilizar y el lino tenía que ser nuevo.<br>• La tela preparada con "gacha", una mezcla de harina de trigo y miel y luego se aplicaba la imprimación.<br>• Utilizaban bases de preparación blancas, lo que daba una calidad óptica fría a los colores dando un efecto metálico a la obra.<br>• La paleta del pintor se componía de seis a doce colores, generalmente de origen mineral.<br>• Colores oscuros, claroscuro intenso y tonos sombríos. | • Temas más alegres que los del siglo XVI: éxtasis, glorificación de santos, apariciones, etcétera.<br>• Rostros de vírgenes y santos bellos y bondadosos que inspiran devoción. Glorificación de la Iglesia y sus dogmas.<br>• Influencia de Rubens y Murillo tanto en la paleta como en los temas.<br>• Se realizan copias de sus obras y grabados.<br>• Influencia de Zurbarán en la luminosidad, efectos visuales casi monocromáticos.<br>• Los negros y el blanco de plomo predominaron al encontrarse mezclados con la mayoría de los pigmentos.<br>• Gran riqueza cromática.<br>• Surgen por otro lado las obras de factura popular de gran riqueza cromática a pesar de estar limitada su gama de colores.<br>• A través de los siglos la pintura se caracterizó por las corrientes estilísticas y el contenido iconográfico así como por sus propias características técnicas. |
| • Temas: dolorosos, representaban los martirios de los santos. | |

# CAPÍTULO 23

## Neoclasicismo y romanticismo






*Ganimedes y Zeus* del artista danés Bertel Thorvaldsen, Thorvaldsens Museum, Copenhague.

**El Neoclasicismo nació en las academias; por ello, es una corriente artística ceñida a cánones estilísticos estrictos y restrictivos. Es un estilo de arte con un carácter político propio, pues se convirtió en la bandera de la Revolución Francesa y la Ilustración. Asimismo, es el último movimiento artístico universal, pues tuvo eco en todas las artes, así como en casi todas las regiones del mundo occidental. El Romanticismo surge en respuesta a la rigidez y exigencias de los parámetros artísticos neoclásicos.**




## Antecedentes

En el siglo de las luces (siglo XVIII) continúan las premisas aprendidas del Renacimiento, cuya influencia estuvo restringida a ciertas regiones europeas; por el contrario, la ideología de la Ilustración logra expandirse por diferentes puntos del mundo occidental. La prevalencia de la razón infunde a las creaciones artísticas un dejo intelectual en primer plano. Así, en respuesta al exceso de racionalidad, surge el **romanticismo**, que promueve la exaltación de los sentimientos, es decir, la subjetividad. Este movimiento artístico se manifiesta en contra de las categorías universales neoclasicistas y, con ello, revalora la identidad nacional. Asimismo, aprecia el pasado, por lo que el interés en su estudio científico da lugar al **historicismo**. Este concepto historiográfico adquiere especial importancia, pues da pie a la exaltación de la sensibilidad hacia el pasado y su consecuente idealización romántica.

Así, el historicismo y el Romanticismo retornaron a los orígenes de la identidad nacional con lo que se plasmó el enorgullecimiento de la estética de la época clásica. Se regresa a las artes de Grecia, de Roma o del Medioevo; este último, principalmente en cuanto a la tendencia gótica, más que a la románica o la bizantina. Por ello, a esta tendencia se le conoce como historicismo, sobre todo durante las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX. Las tendencias más representativas son el neoclásico, el neogótico y el ecléctico; aunque estas dos últimas tienen su fundamento en el historicismo, por su rechazo al racionalismo y su filiación nacionalista se les vincula con el Romanticismo.

## Neoclasicismo

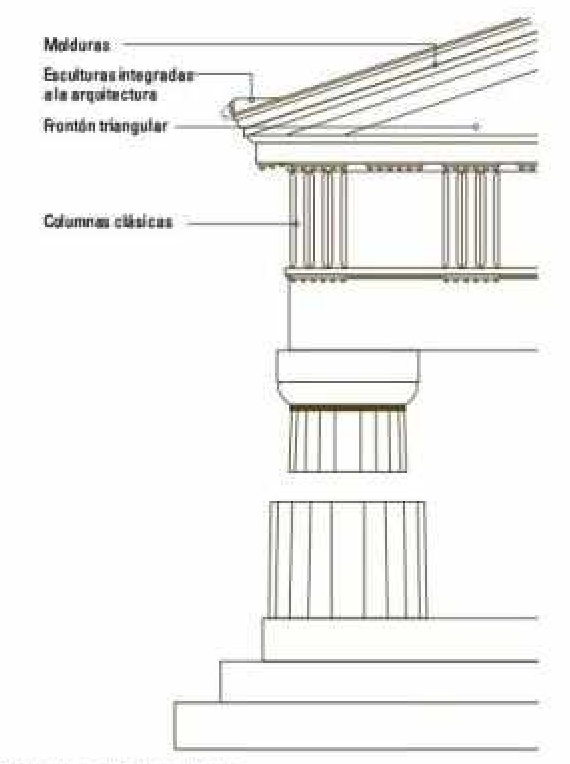
Durante la segunda mitad del siglo XVIII, en el marco de la Ilustración, se descubrieron las zonas arqueológicas de Herculano en 1738 y las de Pompeya en 1748, en Grecia; con ello, inició un fuerte interés por las artes clásicas en Europa. En 1754, Jacques Germain Soufflot publicó *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculaneum*, documento que fue utilizado como referente obligatorio para la formación de artistas neoclásicos. Las primeras obras fueron réplicas de las creaciones griegas y romanas; posteriormente, se tomarían sus componentes y características para formar un estilo artístico que prevalecería en el mundo occidental hasta mediados del siglo XIX. Es un estilo artístico que se formó en las academias; por ende, los cánones estilísticos se volvieron estrictos y fue, desde sus inicios, un estilo restrictivo, clasista y burgués, que tuvo a sus máximos exponentes en la corte francesa, durante el reinado de Napoleón. Ello le da a este movimiento artístico un carácter político pro-

pio, al ser la bandera de la Revolución Francesa y la Ilustración. A su vez, el neoclásico es el último estilo artístico que tendría un carácter universal; es decir, que tuvo un desarrollo paralelo en todas las artes, así como en casi todas las regiones del mundo occidental.

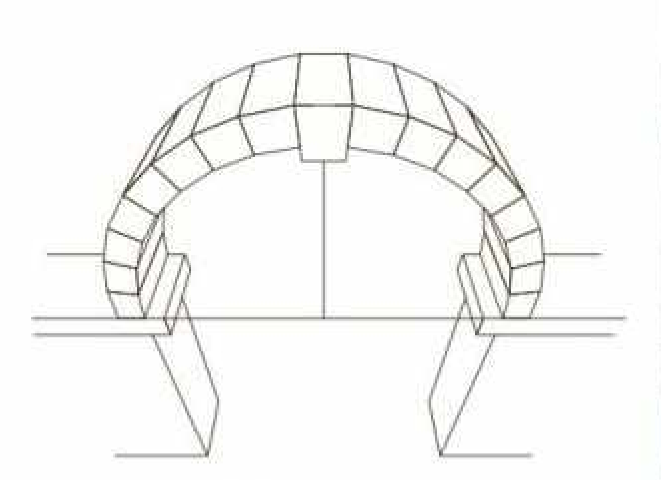
## Arquitectura neoclásica

El cuerpo, la simetría, el cuidado por los volúmenes y la preeminencia de la geometría fueron alimentados con los nuevos descubrimientos; cabe mencionar que en el siglo XIX es cuando inicia el interés por los descubrimientos arqueológicos. La decoración de dicha arquitectura se basa en símbolos y motivos de las artes grecorromanas, sin el recargamiento en los colores del Barroco, el manierismo y el rococó; simplificación de las formas que privilegia el uso de las líneas rectas sobre las curvas. La racionalización de los espacios aunados a las nuevas tecnologías de la construcción, conducen al establecimiento del orden, la norma y la medida.

La arquitectura neoclásica responde a la necesidad de dos premisas de la modernidad herederas de la Revolución Francesa: una revaloración de la historia y el rompimiento con el tradicionalismo como resultado de la caída del Antiguo Régimen. Busca la simplicidad y elimina lo "artificial" del mundo barroco; los dinteles y las columnas sustituyen a los arcos, y retoman su importancia las balaustradas (barandillas o barandales) y las cúpulas. Los teóricos del Neoclasicismo, como Johann Winckelmann y Antón Raffael Mengs, estudiosos de la antigüedad clásica, adoptan el purismo, la serenidad y equilibrio del arte antiguo como su "modelo de belleza". Las cuatro características distintivas son: el templo dórico, las esculturas integradas a la arquitectura, las columnas clásicas (dóricas y jónicas) y el frontón triangular; en tanto que los principales elementos decorativos empleados son el arco de medio punto, molduras, cornisas y paneles decorativos con bajorrelieves.



Partes de un edificio neoclásico.


El arco de medio punto es el elemento pricipal de una bóveda.


Frontón cuyo panel muestra bajorrelieves decorativos.

## Neoclásico en Francia

### Jacques Gabriel (1698-1782)

Es uno de los principales arquitectos franceses. Su trabajo se desarrolló como arquitecto de la corte de Luis XV, con el que realizó numerosas obras en París. Se debate entre el barroco de sus inicios y el neoclasicismo de sus últimas obras; entre las que se encuentran el Teatro Versalles, el Ministerio de Marina, el *Petit Trianón* y la Escuela Militar. En ellos destaca el estilo dórico, la simplicidad y simetría, cuidado de las líneas, el uso de columnas, pilastras, frontones triangulares y balaustradas tipo francés (como cintas caladas).

#### *Petit Trianón*

En el Palacio de Versalles, el *Petit Trianón* es una edificación cúbica simétrica construida de cantera inspirada en la obra de Andrea Palladio; está decorado al frente por columnas y fajas, así como dos balaustradas (una que lo corona y otra que lo linda del jardín frontal). El esquema neoclásico retomado posteriormente está constituido por un *avant corps* (cuerpo sobresaliente) al frente y en el centro con un tetrástilo (cuatro columnas) y dos alas. El zócalo, como pedestal del edificio, colocado en tres niveles que conservan la simetría, expresa la fortaleza de la construcción. La fachada posterior es más sencilla, sin columnas y con pilastras, de una sencillez que contrasta con la magnificencia del frente.



*Petit Trianón.*

#### Escuela Militar

A diferencia del *Petit Trianón* es una obra monumental compuesta por tres edificaciones: la del centro, repitiendo la misma fórmula del *avant corps*, y el tetrástilo, el centro está coronado por un frontón triangular, soportado sobre las columnas de remate y tiene una cúpula; las alas poseen su respectivo frontón triangular de menor tamaño y el tetrástilo. Los dos cuerpos laterales, que a su vez son edificaciones independientes, cada una conserva además su propia simetría si se observa por separado de la construcción total; sin columnas, es soportado por pilastras, con el cuerpo sobresaliente al centro. La edificación cierra al Sur con el Campo Marte.

### Jacques-Germain Soufflot (1713-1780)

Es el primer gran arquitecto plenamente neoclásico. Bajo el protectorado del Marqués de Marigni, como arquitecto del Imperio, participó en la renovación del Museo del Louvre, trabajó para Jacques Gabriel y, después, realizó su obra más importante, la Iglesia de Santa Genoveva, posteriormente llamada Panteón de París.

Esta edificación es resultado de la conjunción de diversos estilos, como el griego, el romano, el gótico y el bizantino. De la arquitectura griega y romana retoma los estilos dórico y toscano de las columnas, y la disposición en forma de cruz griega; de la gótica, la ligereza de las columnas que soportan la bóveda, el empleo de la luz interior y los arbotantes (contrafuerte exterior en forma de arco); de la bizantina, el empleo del ladrillo en lugar de la piedra, el uso de mosaicos y el mayor realce de las cúpulas. En el siglo XIX, se convierte en el Panteón de Hombres Ilustres de Francia, por lo que alberga el Corazón de León Gambetta, los restos de Voltaire, Houdon, Rousseau, del



Iglesia de Santa Genoveva, ahora Panteón de París.


Interior de la Iglesia de Santa Genoveva, ahora Panteón de París.

mismo Soufflot, de 41 dignatarios del imperio, Victor Schoelcher, Jean Jaurès, Félix Éboué, Victor Hugo, Émile Zola; las cenizas de Alejandro Dumas, el mariscal Lannes, Jean Moulin, André Malraux, Jean Monnet, René Cassin, Pierre y Marie Curie, entre otros.

### Victor Luis (1731-1800)

Recibió el Premio de Roma en 1755, donde residió un tiempo, para después trasladarse a Polonia y retornó a Francia en 1765, donde continuó su trabajo y erigió el más importante: la Comedia de Burdeos o Lyon. Monumental obra cuadrangular y simétrica, al frente tiene una columnata de 12 columnas de estilo corintio, con el arquitrabe rematado por una balaustrada. Con ventanas angostas y largas distribuidas en forma regular a lo largo de toda la periferia. La impresionante nave principal está adornada por una gran escalera simétrica e iluminada por una cúpula de cristal. Los laterales están adornados por pilastras que distribuyen los ventanales, los inferiores con remates en arcos y los superiores rectangulares. Aún utiliza elementos barrocos en la ornamentación. Otra de sus comisiones importantes fue la obra para cerrar el Palais-Royale de París, y el teatro de la Comédie-Française. Su carrera fue interrumpida por la Revolución Francesa.

### Pierre Vignón (1763-1828)

Este arquitecto francés inició una obra conocida como la Iglesia de La Madeleine, diseñada para Napoleón, inspirado en el Maison Carrée en Nimes; con un altorrelieve del Juicio Final en el frontón triangular, soportado por un pórtico octástilo. Al interior, cuenta con 52 columnas dóricas y una sola nave con tres bóvedas.

## Neoclásico en Italia

En Italia no hay propiamente un neoclásico, ya que ahí el clasicismo jamás se abandonó por completo. Los estudios y excavaciones hechas en Roma propusieron retomar algunos elementos de la cultura clásica.

### Giuseppe Valadier (1762-1839)

Diseñó y construyó la *Piazza del Popolo*, caracterizada por sus plantas elípticas, sus escaleras y terrazas, que vinculan otros lugares de Roma; su obra lo convirtió en el principal exponente del neoclásico en Italia.

### Giovanni Antonio Antolini (1753-1841)

Influido por el neoclásico francés, construyó el Foro Bonaparte en Milán. Aunque sus proyectos son pocos, es un exponente relevante de este estilo arquitectónico; dicha construcción es un conjunto arquitectónico unitario, caracterizado por una plaza circular cercada por un peristilo, que al centro posee un cuerpo sobresaliente con pórtico triangular sostenido por un portal con arcos sobre los que descansa una columnata.


Iglesia de La Madeleine en París.

## Neoclásico en Inglaterra y Estados Unidos

James Stuart, William Salas y Robert Adam fueron arquitectos y arqueólogos que iniciaron sus investigaciones en Grecia y Roma, con lo que revolucionaron la arquitectura de Inglaterra a su regreso. Preocupados por el entorno paisajístico, incorporaron elementos como el cuidado del diseño de los jardines como parte integral de la arquitectura. Con ello, influyeron a arquitectos posteriores como William Chambers con su Somerset House, integrado por numerosos patios y paisajes abovedados. Otros representantes destacados neoclásicos anglosajones fueron George Dance, John Soane, John Nash, Thomas Ustick Walter, James Hoban (quien diseñó la Casa Blanca) y Benjamin Latrobe (autor del Capitolio).



Capitolio, en Washington.

### James Stuart (1713-1788)

El Shugborough Hall en Hagley es un templo dórico griego, hexástilo, que fue el primer ejemplo definitivo de la recuperación arqueológica precisa de la arquitectura griega; inspirado probablemente por el Teseo de Atenas. Otra obra importante es la capilla del Hospital de Greenwich; obra de espléndida belleza que cuenta con un plafón curvo, que remata en un retablo con dos pilastras estilo dórico. El plafón está decorado con círculos concéntricos formados por flores de Liz con reminiscencias del estilo rococó.

### Robert Adam (1728-1792)

Desarrolló su propio estilo a partir de la influencia del palladianismo de la Escuela de Kent-Burlington, la francesa, del Renacimiento y de sitios arqueológicos de Italia, Dalmatria, Siria y Grecia. Las obras que aún se conservan son: Syon House, Culzean Castle, Kedleston Hall, Pulteney Bridge y el Harewood House con las que se constituyó como el máximo exponente del neoclásico en Inglaterra.

## Neoclásico en España

### Francisco Sabatini (1722-1797)

Arquitecto de origen italiano, trabajó en la corte del rey Carlos III. Intervino en el proyecto del Palacio Real de Madrid junto con Filippo Juvara. Como es propio del neoclásico, se realizaron numerosos arcos de triunfo, en los que se inspiró para construir la Puerta de Alcalá, en donde mezcla también elementos barrocos por medio del juego de luces y sombras a través de la ornamentación.

### Juan de Villanueva (1739-1811)

Es el arquitecto neoclásico más sobresaliente en España con obras como la fachada del Museo del Prado y la puerta del Jardín Botánico que fue construida para alojar el Gabinete de



Puerta de Alcalá, en Madrid.



Museo del Prado, Madrid.

Ciencias Naturales. La fachada del museo es una edificación rectangular constituida por una nave central y dos amplias alas; el centro tiene un *avant corps*, con un hexástilo; arcos laterales con nichos para esculturas femeninas alegóricas sobre la que están medallones con los rostros de artistas españoles destacados, base de una doble columnata.

## Neoclásico en México

Con mayor influencia de Europa, sobre todo de Francia, el neoclásico en México tiene su espacio de desarrollo en la Academia de San Carlos, conducida por el arquitecto y escultor español Manuel Tolsá, quien fue el artífice de las modificaciones de la Catedral Metropolitana y de la Catedral de Puebla; además, realizó el diseño y construcción del Palacio de Minería el cual se considera la obra maestra del neoclásico en América, frente al cual está colocada la escultura llamada del "Caballito" en honor a Carlos IV; en México, es la última gran obra del periodo colonial. Asimismo, hizo las modificaciones del Museo de San Carlos y el Hospicio Cabañas de Guadalajara. Otros artistas neoclásicos mexicanos relevantes fueron el arquitecto Francisco Tresguerras con la Iglesia las Teresas en Querétaro y el escultor Pedro Patiño Ixtolinque, quien estudió en la Academia y realizó obras como *La América* y *La proclamación del rey Wamba*.

## Neogótico o renacimiento gótico

El renacer del Romanticismo y de las tendencias históricas como la del estilo gótico de la Edad Media adquirieron importancia. El neogótico es un estilo arquitectónico que se desarrolló en Inglaterra durante el siglo XVIII y que tuvo gran influencia a lo largo del siglo XIX, durante la época victoriana; en Estados Unidos tuvo auge a mediados del siglo XIX. Se caracteriza por el aligeramiento progresivo y el reforzamiento de la estructura, arcos apuntados, bóvedas nervadas, arbotantes, paredes reducidas a un mínimo de arcos amplios; galerías o triforio y por amplias ventanas de vitrales. En Estados Unidos, sobre todo, se desarrollaron, además, carpinteros neogóticos en cabañas campestres y villas con empinados tejados de dos aguas, el muro de buhardillas, chimeneas poligonales, moldes de ventana de madera, y con los colores clásicos como la piedra gris, azul pizarra, y el cervatillo. Fue relacionado con el conservadurismo y la contrarrevolución. Los artistas más representativos de este tipo de arquitectura fueron sir Charles Barry con la reconstrucción del Palacio de Westminster en Londres y Colina del Parlamento en Ottawa, obra entregada a Thomas Fuller Quelión y Jones, y posteriormente, revisada en 1863 por Charles Fuller y Baillaigé.

*Perseo con la cabeza de Medusa*, Antonio Canova, 1804-1806. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

## Escultura neoclásica

Del mismo modo que la arquitectura, la escultura neoclásica se inspira en esculturas romanas y griegas. En ella trata de buscarse el ideal de belleza, la sobriedad, el equilibrio de las formas con las luces y las sombras; en ocasiones, se considera fría e impersonal debido a la débil expresión de los modelos, ya que pretenden expresar dignidad y elegancia. En posiciones y escenas antinaturales, son comunes las exaltaciones de la belleza masculina y la sensualidad, reflejado en los cuerpos esbeltos y las poses. Asimismo, son muy comunes los temas heroicos y el establecimiento de papeles masculinos y femeninos, los primeros asociados con los hechos heroicos y las virtudes, así como en actividades públicas, mientras que el papel femenino se relaciona con lo doméstico y la esfera privada; en particular, se basan en fuentes clásicas.

Desprecia el virtuosismo, valora el proyecto, reconoce el esfuerzo y la habilidad técnica al buscar composiciones ordenadas y claras con contornos limpios y bien definidos que sirven en fondos de arquitectura clásica. A menudo, son desarrolladas en talleres a través de la articulación de trabajo colectivo, adecuadamente distribuido; ello limita las posibilidades creativas del artista. Francia e Inglaterra fueron los países más prolíficos en este tipo de obra; en Inglaterra, se vincula con la sociedad aristocrática e industrial dominante y en Francia con las preocupaciones políticas y morales imperantes en la Ilustración.

### Principales escultores

#### Antonio Canovas (1757-1822)

Fue el escultor neoclásico más destacado de toda Europa. Inició en el estilo barroco, que en ocasiones fusionaba, a la brevedad tomó el Neoclasicismo, por la influencia de Winckelmann. Inspirado en modelos de las esculturas romanas, prefiere las expresiones lozanas de la juventud, como exaltación del ideal

de la belleza. Son numerosos los temas mitológicos en su obra: *Eros y Psique, Teseo y Minotauro, Venus saliendo del baño, Las Tres Gracias, Perseo,* la *Musa Polimnia*. Al estar al servicio del Vaticano, realizó las tumbas de Clemente XIII y de Clemente XIV; obras efectuadas en mármol blanco con un concepto novedoso. Además, construyó la tumba de la reina María Cristina, en Viena, y la de Giovanni Volpeto. Talló un busto y una estatua ecuestre de Napoleón y fue un importante retratista entre los que destacan los retratos de la familia de Bonaparte, como el retrato alegórico de su hermana Paulina, tendida sobre un diván, inspirado en *La Venus Victoriosa*.

### Bertel Thorvaldsen (1770-1844)

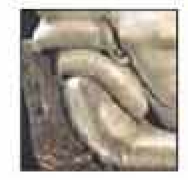
Fue un escultor danés que pasó prácticamente toda su vida en Roma, donde se inició como restaurador. Su obra acentúa el carácter severo y solemne de sus personajes. Ocupó también modelos de la antigua Grecia con los que realizó estatuas como la de *Jasón con el vellocino de oro, Ganímedes y el Águila*, o el *Friso de Alejandro*. En el caso del *Jasón*, esta obra recuerda al *Apolo* del Belvedere y al *Doríforo* de Policleto. Otras obras relevantes son *Esperanza*, la *estatua del Príncipe Poniatowski*

**PAULINA BONAPARTE O PAULINA BORGHESE**









**Antonio Canovas. Galería Borghese, Roma.**
1805-1807

La escultura de Paulina Bonaparte realizada por Antonio Canovas ejemplifica el periodo neoclásico. Fue inspirada por las esculturas griegas, particularmente, la *Venus de Medici*. En ella, aparece Paulina Borghese reclinada sobre un *triclinium* y mostrando una gran sensualidad. El material elegido por el escultor fue el mármol, debido a la relación que establece con el arte clásico. La mujer aparece en reposo y cubre levemente su desnudez. Sostiene una manzana en su mano como símbolo de la belleza. Esta escultura en particular y, en general, la obra de Canova se relaciona con el interés de Napoleón I en legitimar su imperio. El neoclásico deviene en el arte de las clases dirigentes surgidas después de la revolución frente al arte del Antiguo Régimen: el Barroco.



*Mausoleo de Pío VII*, Bertel Thorvaldsen.



*Las Tres Gracias*, Bertel Thorvaldsen.

y el *mausoleo de Pío VII* (obra maestra de Thorvaldsen). Este autor también fue un destacado pintor; realizó retratos de personajes importantes, pero destaca su obra *Las Tres Gracias*, en la que puede observarse cierta frialdad, el sacrificio del movimiento para hacer énfasis en los volúmenes.

### J. A. Houdon (1741-1828)

Escultor francés que combina el neoclásico con el prerromántico. En Roma esculpió una escultura de *San Bruno*; realizó diversos monumentos funerarios, como el *Mausoleo de V. Carpentier*; destaca, también, la *Diana cazadora* y esculpió los retratos de Franklin, Napoleón, Necker, Lafayette y del mariscal Ney.



Panel de porcelanas diseñadas por Flaxman.

### José Machado de Castro (1731-1822)

Fue discípulo de Giusti. Este escultor portugués realizó la estatua ecuestre de José I. También trabajó en barro cocido, con el cual hizo figuritas policromadas a imitación de las bambochadas napolitanas. Joaquín de Barros y Antonio Ferreira se distinguieron en esta escultura de barro cocido.

### John Flaxman (1755-1826)

Realizó modelos de porcelanas para fábricas de porcelana inglesas; proyectó numerosas tumbas, de las que la mayoría no se llegaron a construir. Su obra maestra es el Mausoleo de Nelson, en San Pablo, Londres.

## Pintura neoclásica

Fue en Francia donde la pintura neoclásica alcanzó su mayor desarrollo. Se caracteriza por la **perfección del dibujo** frente al color y recuerda los relieves griegos, ya que los modelos de pintura clásica eran muy escasos. La composición cobra una gran importancia.

Los artistas del periodo neoclásico deben afrontar un reto de extraordinaria dificultad: **satisfacer las necesidades de una sociedad nueva y revolucionaria** a partir de la estética inspirada en los modelos grecolatinos. Esta vuelta al clasicismo, basada en los textos teóricos de autores como Winckelmann y en los espectaculares descubrimientos arqueológicos del momento, está unida al fenómeno de la Ilustración y, en consecuencia, vinculada con las clases dirigentes del Antiguo Régimen.

En principio, lo que se requiere de los artistas es una mayor sinceridad como reflejo de las ideas de moralidad civil triunfantes. **La obra de arte debe ser**, ante todo, **un fiel reflejo de la nueva ideología ilustrada**. Diderot está a la cabeza de los defensores de esta manera de entender el arte, y lo hace, alcanzando una enorme influencia, mediante sus reflexiones críticas en torno de las obras expuestas en los *Salones*. Para él, la máxima expresión del nuevo arte está en la obra moralizante de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), antítesis de la pintura vacía y ornamental de François Boucher.

Sin embargo, la rápida sucesión de los acontecimientos desbordó a Greuze. De formación rococó, no llegó a aunar el ideal de belleza clásico con el programa revolucionario. El objetivo era una pintura filosófica vestida de ropaje histórico, y aunque lo intentó, no lo alcanzó. Quien sí habría de lograrlo sería un joven pintor francés llamado Jacques-Louis David.

## Principales pintores

### Jacques Louis David (1748-1825)

Para David, la pintura suponía una lección de filosofía; utilizaba la pintura como un vehículo para la crítica. Posteriormente se implicó en la pompa de la corte napoleónica. Sus antecedentes artísticos se hallan en la obra de Poussin. Con su primera gran obra, *Belisario* (1781), despuntó lo que sería la pintura neoclásica y obtuvo un importante éxito. Diderot manifestó entonces su confianza en que David conduciría a la pintura hasta la definición de una estética nueva. David no le defraudó y poco después presentó el gran cuadro manifiesto del **neoclasicismo**: *El juramento de los Horacios*.

Para David, la antigüedad clásica ofrecía el contexto idóneo para la transmisión de los principios de la Revolución Francesa. Además, la pintura no era más que un modo de expresión de una actitud personal. David era, ante todo, un revolucionario: fue miembro de la Asamblea Nacional, votó en favor de la ejecución de Luis XVI y participó en las actividades de la Convención. Fue la época de su obra más profunda y sobria: *La muerte de Marat* (1793). Más adelante, se implicaría con igual fervor en el periodo napoleónico, organizando las grandes ceremonias imperiales y representándolas en cuadros como *La coronación de Napoleón* (1806-1807) o la *Distribución de las águilas* (1807).

Pese a esta identificación personal, el Imperio marca el inicio de la crisis pictórica y personal de David. La austeridad revolucionaria ha dejado paso a la pompa napoleónica. Se impone una estética más acorde con un sentimiento dramático y expansivo de la existencia. Un discípulo de David, Antoine-Jean Gros (1771-1835), con obras como *Bonaparte visitando a los apestados de Jaffa* (1804), supo responder a las nuevas necesidades políticas y sociales apuntando al mismo tiempo hacia las próximas búsquedas de la pintura romántica.

### *La muerte de Marat*

Es una de las obras más sobrecogedoras, profundas y sobrias de este artista. El cuadro supone un profundo y sentido homenaje. La composición transmite una enorme fuerza, donde el brazo suscita la atención de quien observa el cuadro.



*El juramento de los Horacios*, Jacques Louis David.

### *El juramento de los Horacios*

Desde el mismo momento en que David mostró su obra en su estudio romano, fue saludado como el pintor que había sabido materializar todas las ilusiones puestas en la recuperación del clasicismo pictórico. Inspirado en un episodio a medio camino entre la Historia y el mito (el juramento de los tres Horacios para combatir a los Curiacios, campeones de la ciudad rival de Alba), el cuadro se constituyó en un doble manifiesto, a la vez ético y estético.




*La muerte de Marat*, Jacques Louis David.

La burguesía prerrevolucionaria pudo ver reflejados en el lienzo los valores de virtud cívica, patriotismo y heroísmo, con todo lo que estos principios representaban en aquel momento. Por lo tanto, no deja de ser sorprendente que el cuadro fuera adquirido por la Dirección de los edificios del Rey para las colecciones de Luis XVI.

El cuadro lleva a su máxima expresión una nueva estética pictórica, sobria, fría y racional. La escena, en su aparente sencillez, está minuciosamente cuidada tanto desde el punto de vista de la composición (con base en un complejo entramado de triángulos), como del color, la iluminación de las figuras y su ambientación. El resultado es sobrecogedor en su frialdad casi hiperrealista.

Esta distancia entre cuadro y espectador fue buscada por David. Lejos de ser consecuencia de una incapacidad para la transmisión de sentimientos, los grandes artistas del neoclasicismo, como David o Canovas, ven en este alejamiento la mejor expresión de la solemnidad de su arte.

La escena, a pesar de su aparente sencillez, está perfectamente estudiada. Se desarrolla sobre un fondo de columnas toscanas donde se sitúan los personajes con intencionadas anatomías clásicas. La composición responde a un complejo entramado de triángulos.

## Antón Raffael Mengs (1718-1799)

Pintor alemán que abandonó la pintura de pastel para sumergirse en la estética neoclásica. Llega a España en 1761, invitado por Carlos III, para pintar el Palacio Real de Madrid. Su estilo se caracteriza por la minuciosidad y el cromatismo brillante.

***Retrato de Carlos III* de España (ca. 1765)**
Esta obra, de estilo y composición clasicista, pertenece a la categoría de retratos de Estado y reúne los principales principios teóricos pictóricos neoclásicos. Las características realistas dan al lienzo la impresión de tangibilidad. El personaje se exhibe rodeado de símbolos de la solidez de su reinado: banda de seda, condecoraciones, columna clásica, etcétera.

### Giambattista Tiépolo (1696 -1770)

En el reinado de Carlos III destaca Giambattista Tiépolo. Fue considerado en su tiempo el más grande pintor italiano, heredero de la tradición de la pintura veneciana, por lo que se le llamó "Pintor de mancha". Llegó a Madrid en 1772 encargado de varios frescos ornamentales del Palacio Real. A Tiépolo le gustaba el modelado a través del color y del uso de la luminosidad. Realizó obras como *El Olimpo*, una pintura mural donde se presenta una alegoría mitológica en la que dota a sus personajes de una graciosa agilidad remarcada por el uso del color. Los **frescos del Palacio Real de Madrid** presentan formas muy poco definidas y vaporosas junto a otras bien perfiladas. Su origen veneciano justifica su sentido del color. Muestran características de la pintura impresionista.

## La obra de Francisco de Goya (1746-1828)

Es uno de los más grandes genios de la pintura de todos los tiempos. Su pintura arranca en el rococó y termina en el Romanticismo, aunque él discurre por cauces a veces paralelos, a veces divergentes, pero siempre geniales y únicos. Empleó procedimientos de composición neoclásica, como la ordenación geométrica regular: sus figuras se agrupan en triángulos regulares, cuadrados, rectángulos, rombos, pirámides, etc. Con el fin de distinguir bien a los personajes en los retratos colectivos, los coloca siguiendo líneas paralelas.

Pintó lo bello con exquisita delicadeza, pero supo también destacar, en contrapartida, lo feo, lo terrible y monstruoso, que en determinados momentos desemboca en lo grotesco. De acuerdo con sus palabras, sus maestros fueron Velázquez, Rembrandt y la naturaleza, y aun se puede añadir otro: la imaginación.

De Velázquez recoge la tradición del retrato psicológico; del holandés, su gran espiritualidad y la técnica. Goya fue un pintor fecundo: se calcula que pintó más de 500 cuadros de todos los tamaños, y una enorme cantidad de dibujos, grabados y litografías, sin repetirse jamás.

Su vida agitada discurre a caballo entre los siglos XVIII y XIX paralelamente a los turbulentos acontecimientos en los que se discute la pervivencia del Antiguo Régimen, defendido por los absolutistas, o del liberalismo burgués. Este periodo de apasionamientos, cruel y represivo, condicionará profundamente su obra, aunque sin tomar partido claro por ninguna de las tendencias, relacionándose por igual con unos y otros.

Goya nació en Fuendetodos, provincia de Zaragoza, donde inició su carrera artística. Trasladado a Madrid, no consiguió ser admitido en la Academia, por lo que decidió viajar a Italia donde obtuvo un gran éxito con su obra desaparecida *Aníbal pasando los Alpes*. Su fama creciente le posibilitó el encargo de la bóveda de la Seo de Zaragoza. Poco después, contrae matrimonio con la hermana del pintor de cámara Francisco Bayeu, quien le facilitó su acceso en la corte, donde logrará imponer su estilo y alcanzar el aprecio de los monarcas.

Si cronológicamente pertenece al neoclásico, Goya huye del academicismo para investigar en los problemas plásticos, con lo cual pone la piedra fundacional del arte moderno.

Goya es un innovador artístico que se deja llevar por sus impulsos creativos no siempre coronados por el triunfo. Mientras románticos y neoclásicos buscan sus temas en el entorno, Goya los halla dentro de sí mismo, en la introspección de su alma, que es el reflejo del alma universal de la humanidad. El factor humano es el principal protagonista de su obra, lo que es un rasgo prefigurador de los artistas modernos. Resulta paradójico que un español de un país retrasado y no un revolucionario sea el artífice creador de la nueva sensibilidad, que dará origen

| Técnicas de la pintura de Goya | |
|---|---|
| **El color** | **La pincelada** |
| • Pintura esencialmente colorista. Comienza pintando cartones con colores opacos y terrosos, y llega a obras de composiciones limpias y llenas de luz.<br>• En los últimos años del siglo XVIII, comienza a investigar los grises, y demuestra entusiasmo por los tonos rojizos y las coloraciones intensas.<br>• Al comienzo del nuevo siglo, el negro gana terreno en su paleta: con él pinta parte de las composiciones de la Quinta del Sordo.<br>• En su última etapa, el negro es parte integrante de sus retratos. | • El tipo de pincelada es ancha, casi una auténtica mancha.<br>• Esto supone el fin del proceso de pincelada desintegradora que se inició con la pintura de los últimos años de Velázquez.<br>• En algunos momentos, utiliza la espátula, e incluso los dedos. |

a la pintura contemporánea. La justificación podría venir de su posición central en las pugnas partidistas de absolutistas y liberales. En su larga trayectoria artística pueden distinguirse varias etapas:



*La maja desnuda*, Goya.

### Influencia barroca en Goya

A diferencia de los neoclásicos, Goya es un gran colorista. En su etapa juvenil, se le encarga el fresco de la bóveda del Pilar (1771), obra mediocre pero con rasgos novedosos debido a la influencia italiana de Lucas Jordán, como muestra el rico colorido, la composición y los efectos escenográficos de tipo barroco.

Todavía influido por el Barroco, pinta para la catedral de Valencia *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo*. La obra parece de otro artista, es una pintura expresionista que se manifiesta en el rostro atormentado del moribundo y de los seres fantásticos que le asisten. Goya ofrece unos seres monstruosos imaginarios que atormentan el alma del moribundo.

Tras su boda, su cuñado le consigue trabajo en la Real Fábrica de Tapices, donde permanecerá 18 años diseñando cartones, lo que definirá su estilo, su colorido y su forma de composición, pues esa tarea le permitió liberarse de la rigidez del arte religioso. En esta época de optimismo, los temas son de carácter narrativo, amable, con elementos populares actuales tomados de la vida de Madrid que reflejan diversiones, galanteos y tipos que nos recuerdan el rococó y que tanto gustan a las clases altas, como el quitasol, las floreras, la gallina ciega, el columpio, el cacharrero, donde observamos los progresos de su estilo.

### Neoclasicismo en Goya

Por resultarle antinatural ajustarse a normas que frenasen su espontaneidad plástica, la etapa neoclásica fue muy breve y poco importante. A pesar de ello, durante su estancia en Italia, realizó alguna obra (*Sacrificio a Pan*).

En 1787, pintó para el Convento de Santa Ana de Valladolid tres lienzos neoclásicos, como muestran sus colores fríos y el efecto arquitectónico de los pliegues (*Muerte de San José*), aunque el color logre escapar de las rigideces del dibujo.



*La maja vestida*, Goya.

### La trascendencia de Goya

Goya es maestro de casi todos los pintores del siglo XIX: los románticos aplauden su imaginación y su colorido; los realistas, su preocupación por las clases más desfavorecidas. Los impresionistas valoran en él la pincelada libre, suelta, y que profundice en los personajes y exprese lo que piensa de ellos mediante formas y colores. En el siglo XX, los expresionistas apoyan su despreocupación por las formas. Sin embargo, Goya prácticamente careció de discípulos. Ninguno de sus contemporáneos consiguió seguirle en su carrera hacia metas cada vez más novedosas e incomprensibles para los de su generación. Las temáticas de su pintura se describen a continuación.

### Cartones para tapices

Realiza una serie importante para la Real Manufactura, en la que las escenas populares y de festejos muestran un gran colorido.

#### *El quitasol*

Sus protagonistas son personas atractivas. La pincelada es ancha y poco definida. La luz lo inunda todo y los fondos pasan a un segundo término.

### Frescos de la iglesia de San Antonio de la Florida, en Madrid

El tema religioso no es el campo en el que Goya más sobresale, pero realizó varios lienzos y frescos.

Se le encargó la decoración de la cúpula de la iglesia. Los frescos narran el milagro realizado por este santo al resucitar a un asesinado. Se revela la seguridad técnica del artista, que realizó el trabajo en cuatro meses.

### Retratos

Tienen un papel muy importante en su producción. Pintó personajes representativos de todas las clases sociales (igual que Velázquez): desde el rey hasta el más pobre vagabundo.

### *La maja desnuda*

Se cree que es el retrato de la duquesa de Alba. Es una obra polémica pues rompe con los cánones académicos. Por su perfección anatómica, también se piensa que Goya, más que un retrato, pretendió realizar una representación ideal.

### *La familia de Carlos IV*

El pintor aparece en segundo plano, como ocurre en *Las Meninas*. La gama cromática es muy variada y la pincelada suelta. Centra la atención en la expresión de los rostros y el fondo psicológico de los personajes.

### *Pinturas históricas*

Goya intenta siempre expresarse sin limitaciones. Sus cuadros de tema histórico son fragmentos de una realidad viva en la que nadie tiene un papel más destacado que los demás. El pueblo es el objeto del cuadro, no sus dirigentes.

### *Los fusilamientos del 3 de mayo*

Representa una auténtica epopeya de movimiento y color, de misteriosos juegos de luces y sombras. Hay un gran simbolismo en la camisa blanca del fusilado, la sangre roja y los tonos grises de los soldados franceses.

### Las "pinturas negras" de la Quinta del Sordo

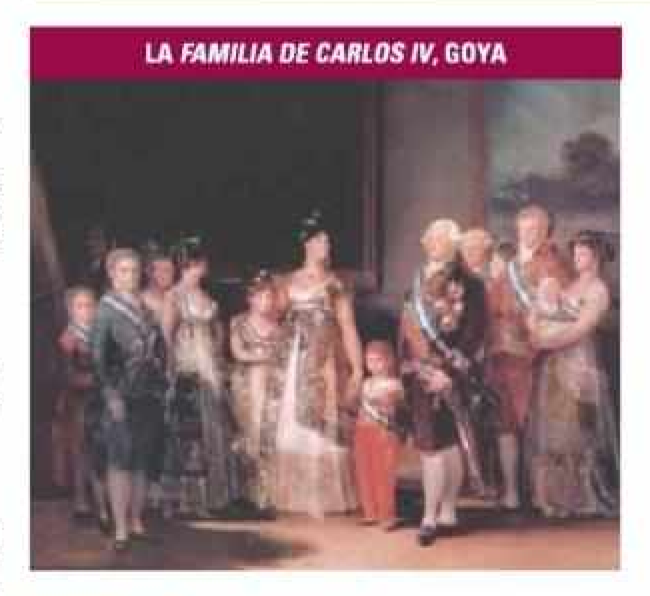
Las pintó en una casa que compró cerca del río Manzanares.

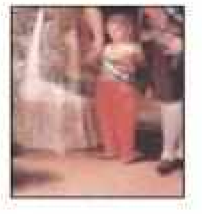
Se había quedado sordo, y esto le llevó a encerrarse en sí mismo y caer en cierto pesimismo. Los colores que emplea son el negro, el marrón, los verdes muy oscuros y algunos rojos.

El dolor, la desesperación y la muerte son los temas más representados. Estas pinturas están consideradas por algunos autores como el antecedente del expresionismo.

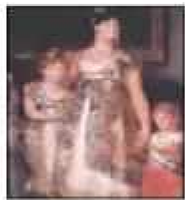
Desarrolla las primeras "pinturas negras" en la Quinta del Sordo y agrupa las segundas en cuatro series:

**LA *FAMILIA DE CARLOS IV*, GOYA**









**Museo del Prado**
1800. Óleo sobre lienzo. 280 × 336 cm.

Carlos IV, rey bondadoso pero dominado por la reina, aparece con expresión ausente; María Luisa, la reina, ostenta un aire desafiante y orgulloso. La figura femenina que vuelve el rostro representa a la futura esposa de Fernando VII, cuya identidad aún se desconocía. La luz, que irrumpe por la izquierda, produce destellos en joyas y condecoraciones, haciendo brillar las bandas de seda y erigiéndose como la auténtica protagonista del cuadro. Los miembros de la familia se representan linealmente.

- Los desastres de la guerra
- La tauromaquia
- Los disparates
- Los caprichos

### Los grabados

### *Carretas de cementerio*

Producido mediante la técnica del grabado al aguafuerte. Forma parte de la serie *Los desastres de la guerra*. Es un testimonio de la tragedia colectiva, de enorme crudeza y realismo. Otras series de grabados suyos son *Los caprichos*, también al aguafuerte, y *La tauromaquia*, con la entonces poco usada técnica de litografía.



*Los fusilamientos del 3 de mayo*, Goya.

## Romanticismo

A mediados del siglo XVIII surge en Gran Bretaña una serie de planteamientos estéticos basados en la subjetividad y el sentimiento, al tiempo que están interesados por la arquitectura gótica y la idea de lo pintoresco. Como reflejo de esta actitud, Horacio Walpole construyó a partir de 1749 *Strawberry Huí*. De esta forma, se dan los primeros pasos en la conformación de un nuevo movimiento artístico, el **romanticismo**.

No es casualidad que estos **inicios prerrománticos** se produzcan en el Reino Unido ni que coincidan en el tiempo con los primeros balbuceos neoclásicos. Gran Bretaña ocupa un lugar preeminente desde el punto de vista socioeconómico y es pionera en la toma del poder político por parte de la burguesía. Los ideales liberales tienen en ella el espacio idóneo para su desarrollo. Neoclasicismo y Romanticismo, aun dentro de sus grandes diferencias, comparten el sustrato ideológico del liberalismo burgués y, en consecuencia, no pueden dejar de estar interrelacionados en su origen.

Todavía dentro del siglo XVIII el interés por la arquitectura gótica, despreciada hasta aquel momento, comienza a extenderse a las mentes más lúcidas del continente europeo. Así, en 1772, Goethe escribió *Acerca de la arquitectura gótica*, una reivindicación de las emociones transmitidas por la arquitectura medieval. Al igual que ocurría en el caso inglés, no se trataba de un interés meramente artístico. La arquitectura gótica es para los primeros románticos la materialización de sus grandes ideales: religión cristiana y pasado nacional glorioso.

El triunfo del clasicismo mantuvo al naciente Romanticismo en una **situación embrionaria durante décadas**, pero a la vez ayudó a una mejor definición de su ideario. La vinculación entre la estética neoclásica y el Imperio Napoleónico provocó como reacción, sobre todo en los territorios centroeuropeos, la identificación del Romanticismo con las nociones de independencia nacional (frente a Imperio) y sentimiento individual (frente a Razón).

La **caída de Napoleón** marcó el momento de **eclosión** del Romanticismo. Sin embargo, no debe olvidarse que en los últimos años del poder napoleónico se observó una evolución que condujo del clasicismo estricto de David a los indicios románticos de Gros. Tampoco conviene perder de vista que la estética clásica pervivió a lo largo de todo el siglo XIX.

La Europa surgida del Congreso de Viena, pretendida restauradora del Antiguo Régimen, estaba lejos de los ideales románticos. En consecuencia, el romanticismo no se configura como una estética identificada con el poder establecido, como

en gran manera había ocurrido con el Neoclasicismo, sino que lo hace con un **carácter de rebeldía**. Con este espíritu, el Romanticismo se desarrolla hasta mediados del XIX, si bien se prolongaría en algunas manifestaciones residuales (como el caso de los pintores orientalistas o la arquitectura neogótica) hasta bien entrada la segunda mitad del siglo.

El Romanticismo se basa, fundamentalmente, en la reivindicación de la **subjetividad y los sentimientos individuales**. En consecuencia, no se configura como un movimiento monolítico sino que en su seno caben posturas dispares desde el punto de vista ideológico. Pese a ello, existen núcleos básicos que consiguen darle coherencia: individualismo, sensibilidad, inconformismo y un sentimiento de huida en el espacio y en el tiempo que se manifestará en el interés por los territorios exóticos y la Edad Media.

Precisamente, la fascinación romántica por los mundos oriental y medieval habría de tener como resultado el redescubrimiento de los monumentos árabes y góticos. Gran parte de la arquitectura de todo el siglo XIX tiene su origen en este hallazgo, que dio lugar a los **revivals** o **historicismos**. Además, este interés acabó derivando en preocupación por la conservación de las principales construcciones históricas. Se inician entonces importantes labores de restauración, reconstrucción o finalización de muchos edificios a lo largo de toda Europa. La más emblemática de todas estas actuaciones fue la finalización de la catedral de Colonia (1824-1880), convertida en todo un símbolo de la nación alemana, del sentimiento religioso y la recuperación de la arquitectura gótica. Los grandes teóricos del neogótico (Augustus W. Pugin, John Ruskin y Eugene-Emanuel Viollet le Duc) admiraban ante todo las formas del racionalismo constructivo que acabaría influyendo muy poderosamente en los ingenieros y arquitectos más avanzados de finales del siglo XIX. Pero no todo el Romanticismo supone un esfuerzo de liberación de la realidad más inmediata. Precisamente el más avanzado desde el punto de vista ideológico, el ejemplificado sobre todo en los grandes pintores franceses del momento, se caracteriza por saber unir la sugestión que les causan otros paisajes y épocas con la preocupación por el mundo que les rodea.

## Síntesis del conflicto Ingres-Delacroix

El culto al sentido que en la primera mitad del siglo XVIII tenía como marco el amor galante y el juego de relaciones hombre-mujer perfectamente captado por Watteau, en la segunda mitad del siglo centra su atención en los temas familiares, desde donde se irá deslizando hacia un sentimiento comunitario patriótico al compás de la radicalización emocional revolucionaria.

El arte recoge esa inquietud. La pasión comunitaria revolucionaria dio lugar al estilo neoclásico, oficializado por Napoleón, aunque con tintes románticos por la época turbulenta que se vivió. Sin embargo, era tal el prestigio del "Gran Corso" que frenó la aparición de los sentimientos individuales románticos.

Pero el Romanticismo iba tomando cuerpo a medida que discurría la revolución. La década de 1820 va a representar la radicalización de las dos tendencias al presentarse el Romanticismo como el estilo progresista frente al clasicismo conservador.

Con la caída del Imperio Napoleónico, David, el patriarca del neoclásico, se vio obligado a emigrar, pues eran épocas de furiosa agresión romántica. Ingres regresa a Francia para ponerse al frente de la Academia desde donde impondrá una dictadura férrea contra los artistas románticos a los que califica de "invasión de los bárbaros". Delacroix, como líder del movimiento innovador, sufrió las consecuencias.

Si para Ingres el arte debe mostrar la perfección al estilo griego, donde se plasman los valores esenciales descubiertos por el intelecto, para Delacroix debe primar la imaginación a través de la cual aflora el sentimiento que permite vivir la vida con pasión e intensidad. Intelecto y emoción eran las dos posturas en litigio, que requerían un lugar de encuentro.

### Ingres (1780-1867)

Jean Auguste Dominique Ingres inició su formación en el taller de David para luego trasladarse a Italia donde estudió el arte clásico y renacentista. Con ese bagaje, crea un estilo original y racional inspirado en el arte griego, cuyos temas preferidos son desnudos femeninos elaborados con un dibujo perfecto y una paleta reducida que por sus incorrecciones anatómicas tienen cierto sabor anticlásico, lo que le distancia de David.

La razón se debe a un cambio de planteamiento: si en éste primaba el contenido ético-político, en Ingres dominan los valores estéticos de la línea que determina imágenes ideales aunque no perfectas. Terminada la guerra, se trasladará a Francia, poniéndose al frente de la Academia desde donde emprenderá una dura campaña contra los romanticistas liderados por Delacroix.

Durante la estancia italiana, inició la serie de bañistas que nos sorprende por la libertad de interpretación clasicista, las desproporciones anatómicas y el juego de líneas que marcan amplios contornos suaves. En *La gran bañista* plasma la intimidad y timidez de la escena al presentar al personaje de espaldas. La luz modela un cuerpo sensual sin huesos, de contornos limpios sin ángulos. La multiplicación de obras con la misma temática prueba su insistencia en el logro de la belleza ideal.

Ingres fue un excelente retratista que supo captar magistralmente la psicología de los personajes, entre los cuales se destacan *Madame Devancay*, *Señorita Riviere*, *Baronesa de Rothschild*, *Napoleón*, etcétera.

A sus 84 años, sus veleidades eróticas aún no han cesado. A partir de las imágenes descritas por la esposa de un diplomático, realiza *El baño turco*, obra en la que, una vez más, transgrede la ortodoxia académica con incorrecciones en la perspectiva y en las formas.

### El academicismo en Ingres

Ingres no es un pintor romántico. Aunque el grueso fundamental de su carrera se desarrollara en el periodo dominado por el Romanticismo, su forma de entender la pintura, a partir del dibujo y de la preocupación por el estudio del cuerpo humano, le aleja de él. Ingres es, ante todo, el gran maestro del **academicismo**.

Nacido un año antes que Géricault, falleció cuatro más tarde que Delacroix. Sin embargo, y pese a que se formó en los mismos círculos neoclasicistas que los pintores románticos, su pintura evolucionó en una dirección personal. Ingres es un pintor puro. No le interesa el componente ideológico reivindicativo. No se siente fascinado por la antigüedad. Lo que le preocupa es la imagen de las cosas y su representación. Este concepto de la pintura, entendida sobre todo como mirada, es lo que Renoir y Cézanne admiraron en Ingres.

*El baño turco, Ingres.*

### *El baño turco*

*El baño turco*, obra de vejez, constituye un magnífico ejemplo de la concepción pictórica de Ingres y el compendio de toda su carrera. Resuelto como un fondo de resonancias clásicas, el cuadro es la excusa perfecta para tratar con minuciosidad el gran tema de su pintura: el desnudo femenino. Las figuras, inmersas en un ambiente oriental de evidente sabor romántico, se confunden entre sí para formar un complejo y sinuoso arabesco. Hay una fuerte carga de sensualidad potenciada por la atmósfera, cálida y vaporosa, y por el contraste de los cuerpos pálidos con las escasas notas de color intenso.

Sobre el conjunto de las figuras, en primer término, se destaca una mujer tañendo un instrumento musical. Es una reaparición, casi exacta, de *La bañista de Valpincon*, pintada por Ingres 54 años antes. Se trata de la prueba más evidente de la coherencia y continuidad de su pintura.

Un último aspecto que caracteriza la pintura de Ingres es el de las deformaciones anatómicas. Sus figuras, al igual que las de algunos grandes maestros del Renacimiento italiano, se adaptan físicamente a las necesidades compositivas hasta tal punto que sus miembros, vistos por separado, parecen forzados o fuera de escala. En su momento, esto le provocó serias críticas a cuadros como *La gran odalisca* (1814), pero también habría de ejercer una gran influencia posterior en pintores como Picasso.

## Eugène Delacroix (1789-1863)

La Revolución Francesa implicó un cambio en el concepto de mundo y de hombre que dará lugar al Romanticismo. La nueva burguesía necesita de nuevas formas artísticas acordes con su ideología. El Romanticismo apuesta por la libertad y la dignificación del hombre frente a cualquier autoritarismo, pero, paradójicamente, se olvida del hombre en general en favor del hombre individual que ahora pierde el soporte exterior para quedarse solo consigo mismo.

Al desconfiar de la razón por su incapacidad para crear un mundo justo, el hombre se refugia en su yo íntimo y en su sensibilidad, con lo cual surge una cultura de sentimientos que se manifiesta en una forma irreflexiva. Se llora ante la situación desesperada de las clases marginales, pero no se dan soluciones. En conclusión, el Romanticismo es el descubrimiento del valor y la dimensión del sentimiento individual de todo ser humano, el cual adquiere tanta fuerza real como el propio mundo exterior.

Neoclasicismo y Romanticismo, con bases artísticas distintas, se enzarzaron en una dura polémica. Si los primeros propugnaban la primacía del dibujo, la sumisión a los cánones clásicos y la elegancia, el segundo hará del color, la libertad del artista y la fuerza expresiva la esencia de la pintura.

Delacroix es el pintor más representativo del Romanticismo francés. Sus obras están inspiradas en lecturas fantásticas, literarias e históricas, que le sirven de excusa para hacer alarde de un rico cromatismo, hasta el punto de convertirse en parte esencial de la obra por encima del tema. Llega a concebir "armonías" policromas con tonalidades fuertes y marcados contrastes, que potencian la expresividad de la obra. Esa fogosidad del color nos deja entrever la influencia de las obras de Rubens, Rafael y venecianos expuestos en el Louvre. Al contrario de los neoclásicos, el gris es desterrado de su rica paleta por su proximidad a la escultura.



*La bañista de Valpincon*, Ingres.

En 1822 pinta la *Barca de Dante*, que parece inspirada en *Los náufragos de la Medusa*, de Géricault. Con un colorido vigoroso y crudo, presenta a Dante y Virgilio en la barca, rodeados por los condenados que tratan inútilmente de asirse a ella, uno de los cuales recuerda al esclavo de Miguel Ángel.

La polémica entre los "antiguos y modernos" se inicia en 1824 con la presentación de *La matanza de Quíos*, que recuerda la obra de Gros. Recoge el tema contemporáneo de la matanza turca de esta población que lucha por su independencia. Aquí no hay héroe, sino un pueblo maltratado, esparcido por un desolado paisaje, acorde con los hechos, donde yacen personajes carentes de espontaneidad. Delacroix abre una ventana al acontecimiento desde donde contemplamos un fragmento de la tragedia que continúa fuera de la obra.

Este cuadro inaugura la serie de tres masacres en las que pretende mostrar la cara negativa de la guerra en consonancia con la obra de Goya. La segunda es la *Muerte de Sardanápalo*, que antes de entregarse a sus enemigos decide el asesinato de sus esposas. En el centro, el rey asirio contempla impasible el espectáculo. Terror, sadismo, sensualidad se hallan reunidos en un fastuoso ambiente de color cálido y movimiento, que sugieren sangre y fuego. Esta obra fue rechazada por el Salón de 1828 bajo el argumento del desorden compositivo y las incorrecciones de perspectiva. La tercera es *La toma de Constantinopla por los cruzados*, donde no hay punto fijo donde centrar la atención. Al estilo del decorativismo veneciano, sitúa varias escenas sobre un fondo oscurecido por el humo de los saqueos. Las tres masacres no lograron satisfacer al público.

La revolución de 1830 le inspira *La Libertad guiando al pueblo*, obra en la cual se declara abiertamente su partidario. Dispone la escena en una composición piramidal dirigida hacia el expectador, como requiriendo su participación. La libertad la encarna una mujer en sentido alegórico con fusil y bandera.

El viaje que Eugène Delacroix emprende a Marruecos en 1832 tiene gran influencia en su estilo, a tal grado que marca el inicio de un nuevo periodo estilístico, caracterizado por los motivos temáticos de ese país. La recurrencia temática se hace más "agradable", como se pone de manifiesto en composiciones más pausadas. No obstante, éstas continúan con el sello del Romanticismo, como lo demuestra su carácter exótico, el colorido que deviene más luminoso, rojizo, expresivo y protagónico. El uso del color cobra un lugar preponderante en la construcción y composición de las obras. El exotismo y la libertad compositiva de *Las mujeres de Argel* influirán en Matisse, Manet y Coubert. Su pasión sentimental le llevó a practicar la temática religiosa en *Cristo caminando sobre las aguas* y *Cristo en la cruz*.

Delacroix dedicó sus últimos años a la práctica de la decoración de interiores de París. Realizó importantes obras para el Palacio Borbón, el Palacio de Luxemburgo, el Louvre y la iglesia de Saint-Sulpice. Como artista, gozó de fama y reconocimiento en su tiempo. Entre sus amistades contó a algunos de los personajes más ilustres de su época, como Charles Baudelaire y Víctor Hugo, entre muchos otros.



*La Libertad guiando al pueblo*, Eugène Delacroix.



# UNIDAD VII

# EL ARTE EN LOS SIGLOS XIX Y XX


CAPÍTULO 24 El arte en el siglo XIX y el tránsito al siglo XX

CAPÍTULO 25 El arte del siglo XX

CAPÍTULO 26 El arte mexicano en los siglos XIX y XX

UNIDAD

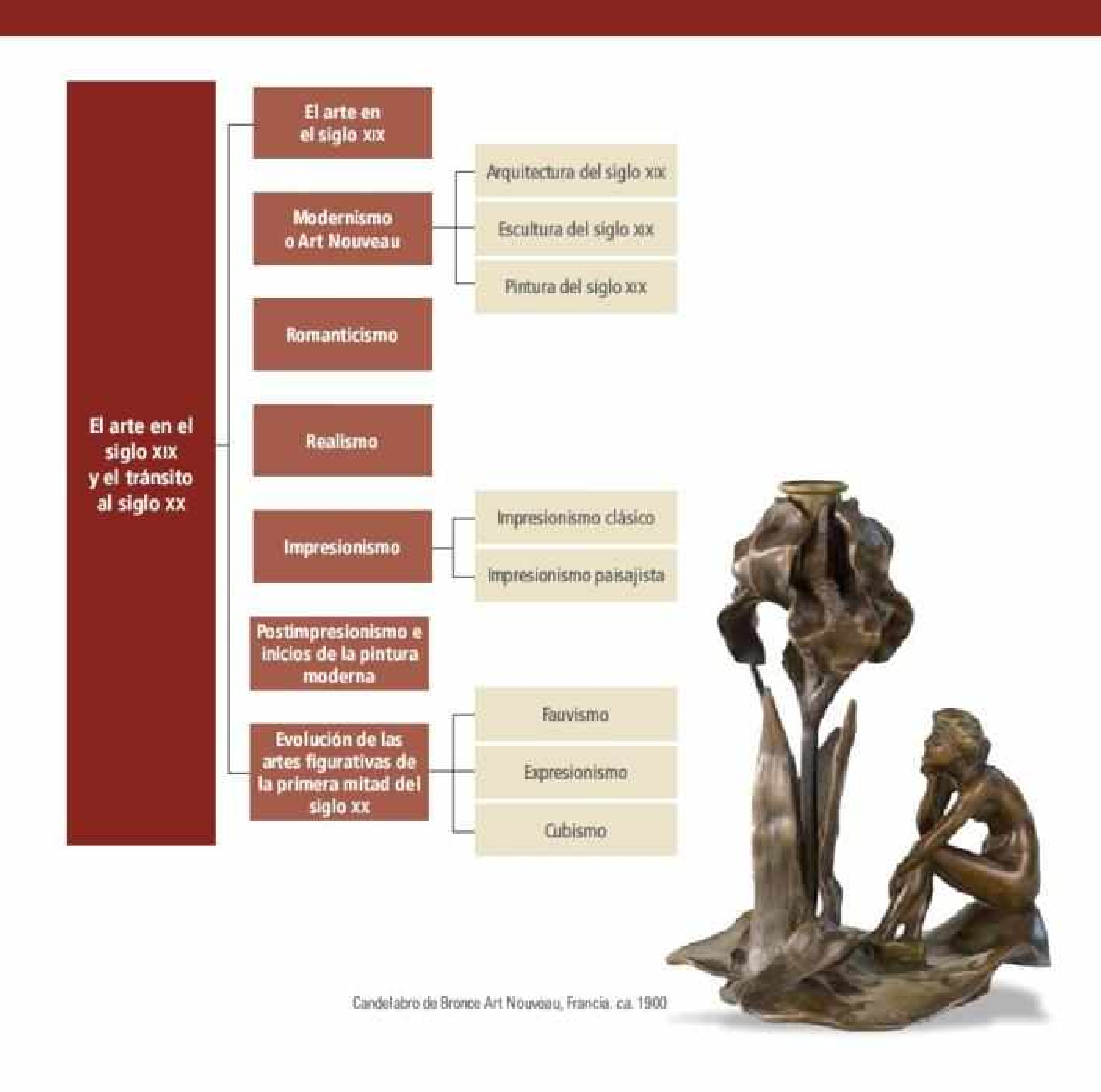
# VII EL ARTE EN LOS SIGLOS XIX Y XX

En este mapa se indican las principales zonas de desarrollo del arte que se estudia en cada capítulo de esta unidad.



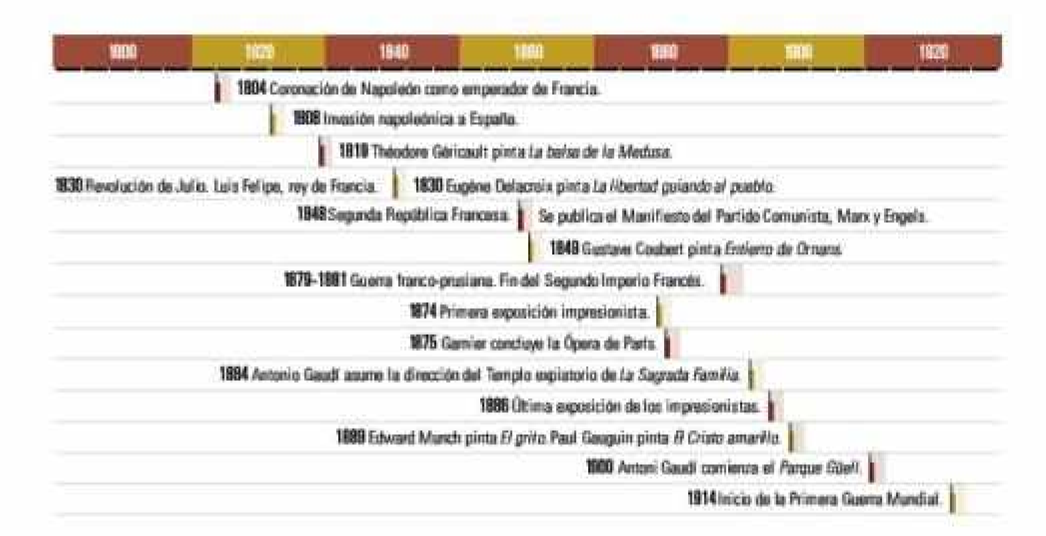
# CAPÍTULO 24

## El arte en el siglo XIX y el tránsito al siglo XX




Candelabro de Bronce Art Nouveau, Francia. ca. 1900

**La Revolución Industrial así como las diversas guerras y conflictos sociales, políticos y económicos que el mundo experimenta durante este periodo traen como resultado una gran variedad de corrientes artísticas, algunas de ellas opuestas entre sí, entre las que se encuentran el realismo, el impresionismo, el postimpresionismo, el fauvismo, el expresionismo y el cubismo.**




## El arte en el siglo XIX

El movimiento revolucionario de 1848 y la expansión de la Revolución Industrial dieron un vuelco importante a la vida social, económica y política de Europa.

Si los progresos de la ciencia y la industria llenaron de esperanza el futuro de la humanidad, sus repercusiones sobre el proletariado provocaron inquietud.

Esta realidad suscitaba un arte diferente al neoclásico conservador, al cual ya se había opuesto el Romanticismo estimulado por las épicas aventuras napoleónicas. Con el advenimiento de la restauración, los valores ideológicos revolucionarios son sustituidos por el culto al dinero y una moral mezquina.

Frustrado, el espíritu revolucionario no encuentra más salida que la ensoñación interior y da rienda suelta a la imaginación como forma de escapar a las exigencias del ser interior. Pero en estos momentos la ciencia y la filosofía rinden culto al hecho. Auguste Comte dice que "no hay más conocimientos reales que aquellos que descansan sobre hechos observados". Las letras y el arte no tardaron en hacer lo suyo. Frente a la realidad interior, la exterior se imponía con fuerza y la razón de esos cambios la hallamos en los dos modos de conocimiento imperantes. Grecia fundó su método de conocimiento de la realidad en las leyes de la lógica, mediante la diferenciación de objeto y sujeto. En Oriente rige el método prelógico, en el que el sujeto y el objeto están ligados entre sí por las relaciones de simpatía y antipatía. El conocimiento se produce por fusión con lo que se intenta conocer. El primero pasará de Grecia a Roma convirtiéndose en la base del conocimiento occidental. El segundo nos llegará a través del cristianismo.

Con Descartes el conocimiento animista parecía agotado, y frente a la astrología surgía la astronomía. Esta incompatibilidad se resuelve momentáneamente: se reserva el conocimiento lógico para la ciencia y el artístico para las letras y las artes, como muestra el Romanticismo.

### Información relevante

- En el siglo XIX aparece el Romanticismo en el más amplio sentido, con su gusto por lo pintoresco, lo anecdótico y lo legendario.
- Se experimenta un progreso técnico que plantea nuevos problemas a los que hay que dar soluciones. Por ejemplo, el ferrocarril supone la construcción de puentes y estaciones.
- La definitiva preponderancia de la burguesía y el desarrollo de una conciencia crítica llevó a los artistas a interesarse por la realidad. Así, como reacción al Romanticismo surgió el realismo.

# Modernismo o Art Nouveau

Paralelamente al funcionalismo de la Escuela de Chicago y los ensayos en pos de una arquitectura moderna surge en Europa, a mediados del siglo XIX, un movimiento artístico llamado *Arts & Crafts* que pretende revalorizar el trabajo creativo y artesanal frente a la deshumanización y estandarización a que se ha visto sometido el arte como consecuencia de su vinculación con la producción industrial, haciéndose eco de las corrientes disidentes en contra de lo que algunos llaman progreso. Este movimiento contempla el retorno a la artesanía como forma de liberar al hombre de la tiranía de la máquina. El artista debe esforzarse por adornar de formas bellas y originales la vida cotidiana del ciudadano y acercar las artes mayores a las menores.

Sus seguidores huyen de cualquier estilo definido y atienden a la utilidad práctica de la vivienda. Su aspecto exterior es consecuencia de la creación de los volúmenes necesarios para cumplir sus funciones interiores, por lo que si las necesidades varían debe ser posible realizar remodelaciones. En ese sentido, la organización del espacio interior queda determinada por una nueva concepción familiar. La estructuración de la vivienda en torno al pasillo permite respetar el derecho a la intimidad de cada miembro de la familia. Además, va a servir de nexo entre las tres partes de la residencia formada por las salas de estar, los dormitorios y las zonas sucias compuestas por cocina y aseos. Su disposición y orientación estará en función de su papel familiar. Por otra parte, la infancia deja de ser concebida como una carga para convertirse en parte importante del núcleo familiar, por lo cual se le destinan habitaciones especiales bien acondicionadas y decoradas a su gusto.

El representante más interesante de esta corriente es William Morris, promotor de *Arts & Crafts* (Artes y Oficios). Próximo a planteamientos socialistas, quiso hacer una arquitectura digna para el pueblo, pero su elaboración artesanal y la calidad de los materiales reservó su disfrute a la burguesía, que la acogió con entusiasmo y facilitó su difusión en los nuevos proyectos urbanísticos de ciudad-jardín, que perseguían la creación de núcleos urbanos, agradables y asociados con la naturaleza.

Como ejemplo de esta corriente podemos mencionar la Red House, de Philip Webb, donde se crea un ambiente interno muy acogedor al acercar las artes mayores a las menores (grabado, dibujo) representadas en la decoración de las paredes mediante papeles pintados, para cuya fabricación Morris fundó una industria.

A finales del siglo XIX se dan las condiciones necesarias para que la arquitectura europea salga del estancamiento en que la había sumido el historicismo. El cansancio del eclecticismo, el interés por la funcionalidad del espacio interior y por el diseño de los *arts and crafts*, la popularización de los nuevos materiales y la ruptura con el pasado como muestra la pintura están en la base de la nueva arquitectura, que recibirá una denominación diferente según los países. En Bélgica "Art Nouveau", en Austria "Secesión", en Italia "Liberty", en España "Modernismo".

En estos momentos, el panorama artístico español es desalentador, pues sólo Cataluña merece recordarse. Su evolución económica ha dado origen a una dinámica burguesía industrial cuyos objetivos son distintos de los que abandera la burguesía castellana y tradicional. Junto con la burguesía catalana, se situarán los intelectuales con un programa renovador que aspira a engrandecer Cataluña y acercarla a Europa. Las diferencias con Madrid la conducirán en lo cultural a la *Renaixenca*, en lo político al nacionalismo y en lo artístico al modernismo, cuya gran figura es Antoni Gaudí.

## El *Palacio de cristal*

En 1851 se celebró en el Hyde Park de Londres la primera Exposición Universal. Para acogerla, era preciso crear un espacio cerrado y luminoso de un volumen enorme que fuera, a la vez, económico y de rápida construcción. Sólo el hierro podía resolver estos problemas, y un experto en la construcción de grandes invernaderos fue el encargado de proyectar y levantar el Palacio de cristal: Joseph Paxton (1801-1865).

La construcción, de nada menos que 600 metros de largo, tenía planta basilical de cinco naves con crucero central abovedado. Se trataba de una solución genial; amplísima, luminosa y adecuada tanto a su función como a los materiales que habían intervenido en



El *Palacio de cristal*.

su construcción, el hierro y el vidrio. Además, Paxton concibió el edificio a partir de piezas prefabricadas que, trasladadas al pie de la obra, eran montadas en el lugar.

Paxton demostró, en buena parte, las enormes posibilidades constructivas del hierro y cómo aprovecharlas. Su influencia se extendió por toda Europa. Les Halles de París, de Víctor Baltard (1805-1874), y la estación ferroviaria de Saint Pancras, en Londres, de George Gilbert Scout y W. H. Barlow, son dos magníficos ejemplos.

## Arquitectura del siglo XIX

Las guerras napoleónicas habían despertado el patriotismo de los pueblos europeos que ahora buscan en su pasado las bases definitorias de su arte. En la arquitectura, las obras góticas, románicas y clásicas servirán de modelo de las nuevas construcciones.

Inglaterra se sitúa a la cabeza: Charles Barry diseña el Parlamento de Westminster, siguiendo el modelo del perpendicular inglés.

En Francia se observa una gran inquietud por restaurar antiguos edificios góticos (Notre Dame de París) y utilizar los estilos medievales con cierto eclecticismo. Sin embargo, las obras más interesantes son el Teatro de la Ópera de París, realizada por Charles Garnier (1825-1898) y el Sacré Coeur de Perigeux. En urbanismo, Deschamps crea en París el Boulevard y la Plaza Radial.

En Alemania, el neogótico tiene una gran acogida. Se pone fin a la catedral de Colonia. Von Gärtner proyecta la Biblioteca de Munich, que se inspira en los palacios italianos del siglo XV. Así, se crea un arte ecléctico con influencias renacentistas (Reichstag de Berlín, Galería de Pintura de Dresde).

En Italia, las manifestaciones son más tardías y de entre ellas se destaca el monumento a Víctor Manuel II en Roma, en mármol y con una concepción clásica a modo de altar helenístico con gran escalinata.

Esta corriente historicista, que pretende revivir estilos anteriores, parecía desinteresarse de los cambios que produjo la Revolución Industrial, pero en realidad sus avances técnicos están presentes en la obra. Si la *Historia del arte de la Antigüedad*, de Winckelmann, aportaba a los arquitectos un fundamento racional de los estilos del pasado, tuvieron que aprender a aplicarlos con los nuevos materiales, de modo que poco a poco se fue difundiendo lo decorativo, sumido en la tradición, y lo estructural, influido por los cambios técnicos. Estas impresionantes obras historicistas que nos parecen fuera de contexto llevaban en sí el germen revolucionario.


*Torre Eiffel.*

Si el pasado se dejó sentir sobre las construcciones arquitectónicas, desde fines del siglo XVIII la arquitectura inició una importante transformación que dará lugar a la revolución modernista. Con el puente de hierro sobre el Severn, de Abraham Darbi, en Inglaterra nacía la nueva arquitectura, pero no va a ser este país el que la promocione, sino Francia, donde junto a la corriente historicista florece un movimiento que intenta dar al siglo XIX una arquitectura que sea original. Viollet-le-Duc habla del deber que incumbe al arte ser "expresión de la civilización". La nueva arquitectura será determinada por los adelantos técnicos y los nuevos materiales, que provocan un cambio de gusto hacia la simplificación, el desnudismo y la utilidad.


*Teatro de la Ópera, París.*

## Información relevante

- A lo largo del siglo XIX, la arquitectura presentó dos tendencias principales: la arquitectura de las formas, o arquitectura-arte, llamada arquitectura historicista, y la arquitectura de la función, o arquitectura-ingeniería, llamada arquitectura de los nuevos materiales.
- A finales del siglo XIX un nuevo estilo, no exclusivamente arquitectónico, crea un lenguaje que abarca todos los campos de la producción artística: el Modernismo.

La sociedad industrial moderna planteaba problemas arquitectónicos que los arquitectos difícilmente podían solucionar. Las estaciones ferroviarias, las grandes naves industriales, los puentes y los grandes bloques de viviendas creaban problemas técnicos que sólo el ingeniero podía resolver. Mientras los arquitectos cursaban sus estudios junto con otros artistas en anquilosadas academias, los ingenieros lo hacían en universidades técnicas. Los primeros detestaban a los ingenieros y su progreso industrial, considerándolos incapaces de tener imaginación artística. Éstos hacían lo propio con los arquitectos, a los cuales tildaban de vivir anclados en el pasado.

En esta polémica, subyacen dos modelos de arquitectura: la del arquitecto y la del ingeniero. El primero prefiere las composiciones estáticas con formas geométricas simples que mantienen una relación proporcional entre ellas. El segundo prefiere las composiciones dinámicas con formas de curvas que permitan crear amplios espacios y resolver los problemas tectónicos. La solución requerirá primero la colaboración arquitecto-ingeniero, como en la Galería de Máquinas de París, y luego una mayor formación técnica del arquitecto.

Las primeras construcciones que se liberan de la tradición fueron los puentes. En Inglaterra, Brunel levanta un puente colgante de hierro sobre el río Avón. Francia da un salto y aplica los nuevos materiales en estaciones ferroviarias, pero conserva la fachada de albañilería.

Labrouse fue uno de los primeros arquitectos en darse cuenta de las posibilidades estéticas del hierro. En su Biblioteca Nacional incluyó una enorme sala de lectura iluminada a través de cúpulas de cristal sostenidas por 16 ligeras columnas. Pese a dejar toda la estructura al descubierto, el conjunto resulta sugestivo. Lentamente el hierro va ganando la batalla a los materiales tradicionales, sobre todo gracias a las Exposiciones Universales, las cuales requerían de enormes espacios capaces de contener productos, maquinaria y visitantes, sólo posibles de construir con los nuevos materiales. Los países se lanzan a una nueva carrera desenfrenada por presentar sus inventos en ambientes arquitectónicamente revolucionarios. En especial, el país anfitrión pretende hacer de ellas un arma propagandística. Las obras más significativas de esa época son: el *Palacio de cristal*, de Paxton, de la Exposición de Londres de 1851, la Galería de Máquinas, de Dutert y Contamin, y la Torre Eiffel, ambas para la Exposición de París de 1889.

El Palacio de Cristal fue realizado exclusivamente con piezas prefabricadas de hierro y cristal. Constaba de una nave central más elevada que las cuatro laterales y un transepto aún más alto cubierto por una bóveda de cañón. El hierro constituía su estructura y el vidrio cerraba su espacio, lo que daba luminosidad al interior, permitiendo crear un espacio inédito. La Galería de máquinas ofrecía todo un récord en materia de abovedamiento, ya que el edificio era un inmenso espacio acristalado sostenido por arcos de 115 m de luz. Por su parte, la Torre Eiffel era una obra prefabricada, calculada con tal precisión que sus piezas ajustaban perfectamente. Su finalidad era mostrar su propia estructura, impresionar por la armonía de las líneas. Se iniciaba la carrera por la altura.

La nueva arquitectura animada por el funcionalismo lentamente fue enterrando el pasado, desprendiéndose del esteticismo tradicional y creando un nuevo estilo, acorde a las nuevas circunstancias.

La utilización de los nuevos materiales no fue difícil. Asociadas al mundo de la máquina, las revoluciones industrial y arquitectónica van parejas, pero para los artistas significaba ver arrollada la humanidad por la máquina, frente a cuya deshumanización oponían una arquitectura de sentimiento.

A partir de mediados del siglo XIX la edificación en hierro entra en decadencia. La flexibilidad de este material rompía los vidrios,

## Información relevante

- La arquitectura del siglo XIX es historicista, ya que resurgen estilos como el gótico, ya que algunos arquitectos consideraban la arquitectura gótica como una técnica perfecta, lo que les llevó a acentuar la verticalidad de sus obras.
- Es la arquitectura de los nuevos materiales, debido a que la ingeniería aporta nuevos materiales como el hierro, el hormigón y el cristal, que permite eliminar paredes, distribuir espacios con mayor libertad y llevar a cabo construcciones más rápidas y baratas.
- La arquitectura modernista emplea materiales tradicionales y nuevos con sentidos tanto decorativos como constructivos. Los muros forman un modelado plástico y sinuoso de formas caprichosas que imitan a la naturaleza. Los soportes son columnas con aspecto de tallos vegetales; las cubiertas suelen ser metálicas, semejantes a las que emplean los ingenieros en las fábricas o las estaciones, y se emplean revestimientos de vidrio coloreado.
- La decoración es fundamental y se basa en líneas ondulantes y asimétricas. El espacio interno es diáfano, con un interés especial por la luz. El espacio externo se trata con gran libertad de volúmenes mostrando también gran dinamismo y ligereza.

incluso, las posibilidades de destrucción causadas por incendios aumentaban. El descubrimiento del hormigón en 1849, por Monier, abre nuevos horizontes.

El hormigón armado reemplaza el hierro. Su mejor precio, maleabilidad y su menor dilatación lo convierten en material ideal. Con él se construyen esqueletos de edificios soportados por delgados pilares que delimitan espacios vanos. La pared pierde su carácter sustentante para servir sólo de relleno. Esta arquitectura es, probablemente, la que alcanza mayor difusión internacional. En ella se destaca el fuerte impulso para lograr construcciones más altas en la carrera por la altura y las formas atrevidas. En cuanto a la altura, la Escuela de Chicago, llevó la delantera.



El Palacio Episcopal de Astorga, Gaudí.

España también se suma a la corriente modernista de la arquitectura de hierro. Las principales ciudades levantaron edificios públicos con los nuevos materiales que simbolizan la aceptación del progreso. El mercado de Borne, en Barcelona, la Estación de Atocha y el Palacio de cristal del retiro, en Madrid, son ejemplos de ello. En Valencia, la arquitectura del hierro arraiga con cierto retraso cuando el modernismo ya ha hecho su aparición, por lo que ambos factores se incrustan y se confunden, como es el caso de la estación del Norte y de los mercados Central y de Colón.

## Antonio Gaudí (1852-1926)

Es el más importante de los arquitectos modernistas españoles. Su arte es creativo y totalizante, por lo que ha rebasado fronteras. Si bien sus primeras obras se desarrollan bajo la influencia del historicismo, a partir de 1900 comienza a interesarse por las formas orgánicas e inicia así el periodo más creativo de su carrera.

Si la arquitectura de Doménechi Montaner se caracteriza por la disociación entre la estructuración del espacio y su decoración, Gaudí funde ambos aspectos en una concepción unitaria. Sus principales obras están vinculadas con su mecenas Güell y Barcelona.

En sus planteamientos artísticos mezcla el pasado con el presente, hace convivir materiales tradicionales y modernos, dota a los elementos arquitectónicos tradicionales de un nuevo significado, manipula con libertad los estilos medievales. En su desarrollo se destacan claramente dos etapas, la de juventud y la de plenitud.



La *Casa Batlló*, Gaudí.

### Etapa de juventud (1878-1892)

Se siente atraído por el arte medieval con influencia mudéjar. La *Casa Vicens* y el *Palacio Güell* son muestra de ello, donde se destacan el uso del ladrillo, la policromía de los azulejos y los motivos decorativos. De influencia gótica es el Palacio Episcopal de Astorga y la *Casa de los Botines*, de León. Poco dado a someterse a patrones juega artísticamente con este estilo. Su interés por la naturaleza y por insertar el edificio en su entorno le llevan al uso del granito y la pizarra, muy abundantes en la zona.


El Parque Güell, Gaudí.


Templo La Sagrada Familia, Gaudí.

### Etapa de plenitud (1892-1914)

Coincide con un gran desarrollo de la arquitectura europea. Sus fachadas empiezan a moverse como seres animados. Sus formas parecen extraídas de la propia naturaleza. Su religiosidad también queda patente en obras tan singulares como la obra de la capilla de la Colonia Güell, donde ofrece una planta estrellada.

En la *Casa de Batlló* dispone de una estructura orgánica articulada. Las primeras plantas representan una estructura abierta sostenida por columnas a modo de árboles y ventanales de forma ondulante. Los pisos superiores muestran balcones en forma de antifaz de hierro colado. La fachada está revestida de fragmentos de cristal y porcelana que provocan efectos luminosos; el edificio remata en torres cilíndricas con capitel bulboso que sostienen una cruz y una decoración en forma de dragón muy querida durante su primera época.

En la *Casa de Milá (La Pedrera)* presenta rasgos surrealistas y expresionistas. Su interés por la naturaleza le lleva a concebir este edificio como un dinámico acantilado agujereado. Este planteamiento cambia en *El Parque Güell*, donde la naturaleza se hace arquitectura, llegando en esa tendencia al paroxismo. Aquí hace alarde de una portentosa imaginación aplicada a la urbanización de lo que tenía que ser una ciudad-jardín. Se adapta a la topografía accidentada a través de la construcción de pilares inclinados que recuerdan árboles y columnas protodóricas. En los pabellones de entrada utiliza cubierta y planta curva, de geometría compleja y recubrimiento cerámico. En esta obra, se utilizó por primera vez el hormigón armado.

#### *La Sagrada Familia*

Es la obra cumbre de Gaudí, a la que dedicó de manera obsesiva toda su vida. Se hizo cargo en 1883 y trabajó en ella hasta su muerte, en 1926. Muestra fuerte influencia gótica. A pesar de que sólo se llevó a cabo durante su vida una pequeña parte del proyecto, la llamada *Fachada del Nacimiento* es el conjunto más impresionante. El interior constituye un enorme bosque de columnas que se ramifican en la parte superior.

## Escultura del siglo XIX

El escultor más relevante del siglo XIX, debido a la revisión que lleva a cabo la escultura, es **Auguste Rodin**.

## Auguste Rodin (1840-1917)

Es de los escultores más importantes de la historia del arte y el más valorado desde Bernini. Concibe lo **inacabado** como una parte esencial de la realidad y la obra. Hace un estudio nuevo de las esculturas medieval y renacentista. Recrea el lenguaje escultórico, aportando una nueva valoración a la superficie, el espacio, la textura y el volumen. A veces elimina algunas partes del cuerpo para lograr una mayor **expresividad**. Destacan entre sus obras fundamentales: *La edad del bronce*, *El beso*, *El pensador*, *Las ciudades de Calais*.

# La pintura en el siglo XIX

A mediados del siglo XIX parece que la ciencia toma a su cargo el porvenir de la humanidad y la solución de los problemas del proletariado surgido de la Revolución Industrial, que exigen al arte la sumisión a la observación objetiva, lo cual da lugar al realismo pictórico que deriva en impresionismo al someterlo al escrúpulo científico. Pues



*El pensador*, Rodin.



*El beso*, Rodin.

si el conocimiento se realiza a través de las sensaciones y no del objeto, hay que hablar de una realidad óptica de éste, lo que para nosotros es una equivalencia. Esta realidad óptica es exclusivamente material ya que la forma ha sido un aditivo aportado a la razón, modo por el cual se rompe con la tradición clásica donde forma y materia se unen como el cuerpo y el alma.

El realismo es materialista, pero el impresionismo, que quiere ser realista, le daba el golpe de gracia al eliminar forma y materia en un intento de reproducir mejor la irradiación luminosa del objeto, abriéndose así el camino al arte moderno.

Esta decisión estaba apoyada por la ciencia que en sus investigaciones descubría una nueva concepción del átomo, antes materia y ahora energía, en cuyo interior todo está en movimiento. El arte hace suyos los descubrimientos y al comprobar cómo una misma realidad contemplada en momentos distintos provoca impresiones diferentes, entiende que lo real no es la materia o el espacio sino el tiempo, como muestran las catedrales de Monet. De este modo el impresionismo perdía sus lazos con el mundo físico que el realismo había plasmado.

Los avatares del arte nos ayudan a comprender las mutaciones que socavan la sociedad del siglo XIX en su marcha hacia el futuro.

## La hermandad prerrafaelista

En 1848, año en que Marx y Engels publican el *Manifiesto Comunista*, una serie de jóvenes artistas ingleses fundan la **Hermandad prerrafaelista** con el objetivo de luchar contra el arte predominante, el propugnado por la Royal Academy. En ambos hechos hay un sustrato común de inconformismo ante la sociedad victoriana surgida en la Revolución Industrial.

El origen del movimiento prerrafaelista radica en los principios teóricos defendidos por John Ruskin a partir de 1843, y en la asimilación de la estética de los **Nazarenos alemanes**, llevada a cabo por Ford Madox Brown (1821-1893) durante su estancia en Roma. Ambos influyeron poderosísimamente en un joven poeta y pintor de origen italiano, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), quien se encargará de materializar las ideas de vuelta a la pureza y sencillez de la pintura de los primitivos italianos: Botticelli, Mantenga, Massaccio.

Junto a Rossetti sobresalen otros dos pintores: William Holman Hunt (1827-1920) y John Everett Millais (1829-1886). Sus obras evidencian gusto por el detalle y la observación de la naturaleza que, sin romper con la visión romántica, apuntan hacia los posteriores planteamientos realistas. Son pinturas de intenso colorido (conseguido gracias a la aplicación del óleo sobre pasta blanca fresca) y cuidado detallado.

Aunque de vida muy corta, la Hermandad prerrafaelista posee un interés excepcional no sólo por la belleza y la novedad de sus obras sino, sobre todo, porque se constituyó como el primer movimiento organizado, incluso con su propia revista, *The Germ*, para luchar contra la estética oficial representada por la Academia.

Después de 1852, cada uno de sus miembros siguió caminos diferentes, desde un cierto costumbrismo literario en Millais, hasta el simbolismo de Rossetti, quien con William Morris (1834-1896) y Edward



*Trabajo*, Ford Madox Brown, (1852-63).

Burne Jones (1833-1898) fundaría la **Segunda alianza prerrafaelista**. De esta manera, y a través fundamentalmente de Morris, el prerrafaelismo acabaría enlazando el movimiento *Arts & Craft* y todo el interesante proceso de renovación del diseño interior.

## Escuela de Barbizon y cultura de Biedermeier

Barbizon es un pequeño pueblo de las proximidades de París, cerca del bosque de Fontainebleau. En él se instalaron, a partir de 1830, una serie de pintores que, sin constituir un grupo programático y unitario como la Hermandad prerrafaelista, formaba un conjunto coherente de interés: **la Escuela de Barbizon**. Sus protagonistas fueron Theodore Rousseau (1812-1867) y Charles-Francois Daubigny (1817-1878), aunque por ella pasaron fugazmente otros pintores como Corot o Millet.

Los pintores de la escuela de Barbizon parten de la obra de Constable, que había dejado una profunda huella en el mundo artístico francés. Como él, están interesados en la *vivencia personal del paisaje*, en la identificación del pintor con la naturaleza, y sobre todo, en la captación de los fenómenos meteorológicos más cambiantes: los efectos de una tormenta, la fugacidad de un rayo de sol en el bosque... No hay en ellos ninguna pretensión ética ni ideológica. Sólo la voluntad de representar la magia de un instante irrepetible.

En los territorios germánicos, desde Dinamarca hasta Austria, surge, entre 1815 y 1848, la denominada **cultura Biedermeier**. Expresión directa de los gustos y aspiraciones de la pequeña burguesía, sobria, culta y emprendedora; en sus cuadros, vemos reflejados retratos, escenas hogareñas y paisajes que constituyen su realidad más cotidiana. Sin que falte un filtro idealista, la sencillez de sus imágenes es todo un alegato contra la grandilocuencia de la preponderante aristocracia terrateniente. En las obras de Ferdinand G. Waldmüller (1793-1865), Carl Spitzweg (1805-1855) y otros muchos pintores del momento, la sencillez temática, formal y técnica nace de la voluntad de reaccionar contra una pintura académica que nada tiene que ver ni con sus gustos ni con sus aspiraciones. Esta voluntaria simplificación de planteamientos le ha granjeado un inmerecido calificativo de pintura menor, cuando lo cierto es que se trata del antecedente inmediato e imprescindible de la posterior escuela realista alemana.

En el siglo XX encontramos fundamentalmente dos movimientos pictóricos: el **romanticismo** y el **realismo**.

# Romanticismo

## Principales pintores

Los pintores románticos son maestros del color y representan fundamentalmente temas contemporáneos. Los principales exponentes son Jean Auguste Dominique Ingres y Eugéne Delacroix (ya revisados en el capítulo anterior), así como Théodore Géricault, John Constable, Joseph Turner y Caspar David Friedrich.

### Théodore Géricault (1791-1824)

Es el representante más notorio de esta tendencia en Francia. En su pintura otorga gran importancia al color; en ella predominan luces intensas y vibrantes. Dentro de sus dinámicas composiciones da importancia al paisaje. También, retrata desastres de la naturaleza. Entre sus obras principales destacan:

#### *La balsa de la Medusa*

Obra que representa un naufragio real del que el pintor realizó numerosos bocetos para dar un mayor dramatismo a la composición.

### John Constable (1776-1837)

Fue uno de los primeros paisajistas modernos originario de Inglaterra. Para pintar cambió el taller por el aire libre, lo que lo convierte en un precedente del impresionismo. En esas condiciones, pudo estudiar la luz y los reflejos que produce. No fue totalmente aceptado en Inglaterra, donde se consideraba que sus cuadros eran "descuidados". La figura humana adquirió en sus obras la categoría de anécdota frente al verdadero protagonismo del paisaje. Destacan sus siguientes pinturas: *La carreta de heno*, *La catedral de Salisbury*.

### Joseph Turner (1775-1851)

Este autor inglés dejó una abundante obra, pero no es fácil seguir su evolución a través de ella; lo que sí es evidente es la gran libertad con que usa el color, que combinado con la luz, crea visiones imaginarias muy alejadas de la realidad. Realizó numerosas experimentaciones. Entre sus obras más sobresalientes pueden contarse *Lluvia, vapor y velocidad*, *La décima plaga de Egipto*, *El camposanto de Venecia*.

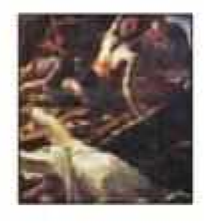
### Caspar David Friedrich (1774-1840)

Representante del Romanticismo alemán, Friedrich propuso la más idealizada de las versiones. En sus cuadros aparece una naturaleza en estado contemplativo, donde los primeros planos conservan cierto realismo. Es la expresión gráfica del pensamiento racionalista. Entre sus obras principales se cuentan: *Rocas cretácicas de Rügen*, *El naufragio de la esperanza*.

## *LA BALSA DE LA MEDUSA*







**Théodore Géricault. Museo del Louvre, París**
1819. Romanticismo.

La *balsa de la Medusa* es una obra de Théodore Géricault que corresponde a la pintura romántica del siglo XIX. La temática procede de un evento histórico: el naufragio de un barco francés en la costa de Senegal y la lucha por sobrevivir de los pasajeros, abandonados por los oficiales del barco, quienes tomaron los botes salvavidas. La composición es ascendente, pues muestra en primera instancia a las personas que han perdido la vida, individuos moribundos y, finalmente, un sujeto de color que ondea vigorosamente alguna ropa con la esperanza de que sea visto por una embarcación que proceda a rescatarlos. La pintura ejemplifica el heroísmo romanticista del hombre común que se enfrenta a la corrupción del sistema francés pues el gobierno no hizo algo para castigar al capitán del barco. La iluminación se realizó mediante el claroscuro, para crear una sombra en una parte de los personajes y luz en la otra, lo que imprime el carácter ambivalente al cuadro: desesperación y esperanza.



*La carreta de heno*, John Constable, 1821. Galería Nacional de Londres.

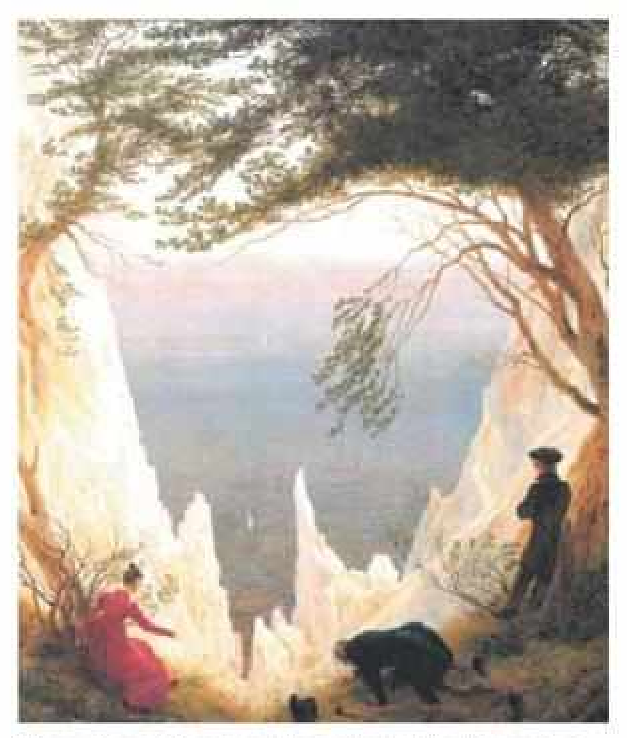
## Realismo

Se configura como un movimiento que trata de plasmar objetivamente la realidad. Se extiende a todos los campos de la creación humana y tuvo especial importancia en la literatura. En el caso concreto de las artes plásticas, el realismo alcanza su máxima expresión en Francia coincidiendo, casi exactamente, con la mitad del siglo XIX.

Ya desde las décadas anteriores se venía apreciando un **agotamiento de los valores románticos** y el deseo, entre los artistas más inquietos, de incorporar las experiencias más directas y objetivas a sus obras. El proceso es gradual aunque rápido, y entre el *romanticismo* y el *realismo* se puede establecer una continuidad pese a que sus planteamientos ideológicos y formales sean muy diferentes.

También se establece **una relación compleja** entre el **realismo** y el **academicismo**, pues aunque entre ambos exista una evidente competencia también es cierto que se influyen mutuamente. De esta forma, aunque los pintores realistas sean excluidos de las grandes muestras oficiales, la pintura académica evidenciará una mayor atención hacia la observación directa de la naturaleza y la realidad del momento.

Desde el punto de vista ideológico, el realismo se vincula cada vez más a las **ideas socialistas** más o menos definidas. Aunque con claras diferencias entre distintos autores, en general se aprecia un interés por la situación de las clases más desfavorecidas de la sociedad surgida de la cada vez más pujante Revolución Industrial. Una parte de ellos adopta una actitud absolutamente comprometida con el interés del proletariado, tanto, que participa activamente en los acontecimientos políticos de su momento y lleva a cabo un arte combativo. Otros



*Rocas cretácicas de Rügen* (o *Acantilados blancos en Rügen*), Caspar David Friedrich, ca. 1818. Museo Oskar Reinhart, en Stadtgarten.

mantienen una postura más moderada, pues, de alguna manera, dulcifican su visión de la realidad.

Todos ellos comparten una **estética basada en la representación directa de la realidad**. La manera en que se materializa este principio básico varía desde la crudeza objetiva de Courbet hasta la simplificación gráfica de Daumier, pasando por el filtro idealista de Millet. En cualquier caso, todos ellos comparten el radicalismo de los temas: frente a la trascendencia que le conceden al asunto tanto el Romanticismo como el academicismo, los pintores realistas entienden que no existen temas vanales y que, en consecuencia, cualquier asunto puede ser objeto de interés pictórico.

Este planteamiento tiene una enorme importancia en un momento en que la pintura estaba sometida a reglas extraordinariamente rígidas dictadas por la crítica oficial: los temas, las actitudes, las composiciones e incluso el tamaño de los cuadros debían ajustarse a estos criterios. Frente a ello, los **pintores realistas defenderán** una pintura sin argumento, una simple captación de la realidad, en la que lo fundamental es la forma en que se representa la imagen y no su desarrollo narrativo.

Desde la Edad Media hasta el siglo XX se han sucedido tres tipos de organización de la vida artística: corporativo, académico y mercantil.

En el primero el artista es un artesano que actúa dentro de un gremio que controla su aprendizaje y fija las pautas artísticas. El humanismo reivindica al artista como un creador. La pintura deja de considerarse como algo manual para ser intelectual. Se busca ahora la formación integral del artista en las academias vinculadas al poder. En principio, este enfoque significaba libertad frente al gremio, pero pronto surgió una rígida reglamentación que los artistas debían adoptar para participar en las exposiciones oficiales donde podían alcanzar el triunfo si sus obras eran premiadas, mientras innovar era un riesgo.

El romanticismo supuso el fin de la dictadura académica que entra en decadencia para dar paso al sistema artístico mercantil; es decir, la consideración de la obra artística como una mercancía sometida a las leyes del mercado.

Como las exposiciones oficiales, controladas por pintores conservadores, eran el único lugar de encuentro de artistas y clientes, muchas obras eran rechazadas por innovadoras. Se hacía necesario idear un sistema que permitiese dar a conocer estas obras a la burguesía. La solución la dio Jean Paul Ruel, que con un criterio burgués mercantilista organiza exposiciones, promociona obras y populariza nuevos estilos; es decir, se hizo *marchante* de obras.

De este modo, se inició la construcción del edificio del mercado del arte donde el artista es sólo el primer escalón, al cual le siguen el marchante, la galería, la crítica, las revistas especializadas, el coleccionista y el museo. Todos estos eslabones forman parte de un mercado artístico definido en función del mercado, con lo que el arte cae en una contradicción pues no desea ser una simple mercancía.

Si aparentemente el artista goza de cierta libertad, en realidad tiene ante sí un público que decide su éxito. La producción artística entra en los canales de comercialización monopolizada por grandes empresas que fijan arbitrariamente el precio de las

## Información relevante

Frente al deseo de evasión del Romanticismo, aparece el realismo, un movimiento pictórico que se reafirma en la realidad. Presenta las siguientes particularidades:

- Es una pintura influida por la fotografía.
- Los artistas toman conciencia de los problemas sociales derivados de la industrialización y del desencanto debido a los fracasos revolucionarios.
- Los protagonistas de los cuadros son personas comunes y corrientes: campesinos, obreros...
- Francia es el país que mejor representa este movimiento.

obras, lo cual establece una correspondencia incorrecta entre calidad y precio. No nos sorprende que contra este mercado se hayan levantado voces de protesta.

## Gustave Courbet (1819-1877)

Después del paisaje neoclásico destinado a enmarcar la acción y del Romanticismo dominado por la soledad y el apasionamiento, surge esta corriente como respuesta al positivismo de mediados de siglo de la aceptación de la naturaleza en su realidad visible. La escuela de Barbizon, formada por un grupo de artistas, ya se había interesado por el tema del paisaje, tratándolo de una manera realista como si fuese la anatomía humana, mediante el estudio del espacio, el modelado y la luz. En ellos se inspirarán los paisajes de Courbet y **el testimonio social**: la revolución de 1848 representa la primera confrontación entre la clase burguesa y la proletaria, surgida de la gran Revolución Industrial, que llena Europa de enormes industrias, ferrocarriles y grandes ciudades.

El desarrollo económico había transformado al artesano en proletario, que pese al progreso manifiesto vive sumido en la miseria contra la que se revela, pues aspira a mejorar su situación social y a participar en mayor medida en el desarrollo. Esta circunstancia no debe ser ignorada por el arte. El artista debe comprometerse con las clases marginales y salir en su defensa mediante la crítica político-social y la denuncia de la dureza de sus condiciones de vida.

Courbet fue un pintor muy polémico debido a la temática elegida en sus representaciones y su activismo político. Trata temas cotidianos protagonizados por gente sencilla y plasma la incomunicación de sus personajes con el espectador. Sus cuadros conjugan partes muy coloristas y partes casi sin color.



*Los picapedreros*, Gustave Courbet, 1839. Obra perdida a causa de un incendio.

### *Los picapedreros*

Presenta el fin y el comienzo de la vida del hombre. El niño, de pie, lleva la espuerta, mientras que el viejo, de rodillas, pica la piedra. Pese a sus claras convicciones socialistas es incapaz de transmitir



*Entierro en Ornans*, Gustave Courbet, 1849. Museo de Orsay, París.

esa conciencia social, pues sus personajes resultan inexpresivos debido a que carecen de rostros; en la obra sólo detectamos la sensación de fuerza, cansancio y pesadez. En ella no hay nada amable ni repulsivo, únicamente un duro esfuerzo. La pobreza del paisaje obliga a centrar la atención en las figuras.

### *Entierro en Ornans*

Si un romántico representaría este tema con dramatismo y El Greco buscaría una síntesis del mundo terrenal y celestial, Coubert lo presenta tal como es. Los personajes situados arbitrariamente se mantienen impasibles deseosos de concluir la ceremonia de deposición del féretro, que parece presidir el perro. El realismo de la obra resultaba demasiado frío.

## Honoré Daumier (1808-1879)

Fue un gran dibujante que practicó la caricatura política hacia el gobierno de Luis Felipe de Orleans. Sus figuras son onduladas. Remarca los contornos y algunas líneas interiores, recordándonos su oficio de litógrafo. Sus temas tienen relación con el mundo de la marginación.

### *La lavandera*

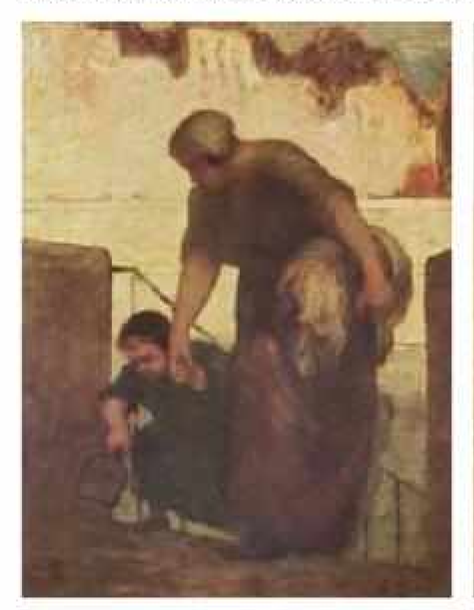
Como en toda la pintura realista, el motivo aparentemente intranscendente es el que constituye el tema del cuadro: la forma en que una lavandera que lleva bajo su brazo un fardo de ropa, ayuda a su pequeña hija a subir los últimos peldaños de una escalera. Con tan sencillo asunto, Daumier realiza una obra sorprendente. El primer plano, en el que se sitúan ambos personajes, se recorta casi en un contraluz magistral sobre las casas del fondo. Se logra así un efecto de profundidad magnífico a la vez que se potencia la fuerza del trazo sinuoso que delimita con firmeza a las figuras principales. En ellas, Daumier deja constancia de un excelente estudio de la realidad: la forma en que asciende con dificultad la niña, para quien la escalera resulta un verdadero obstáculo, y la dulzura con la que la madre, concentrada en el gesto, sostiene la mano de la hija para ayudarle, son una verdadera demostración de sobriedad y habilidades pictóricas.

Este cuadro se inscribe dentro de la pintura esencial de Daumier, la más influida por su vertiente de dibujante. Se emparenta así con obras como *Queremos a Barrabás* (1850) o *El vagón de tercera* (1862). Junto a ellas, Daumier realizó cuadros más coloristas como *Los ladrones y el asno* o *Crispín y Scapino*, en los que, sin embargo, no llegaría a alcanzar la profundidad de pinturas como *La lavandera*.

## Jean Francois Millet (1814-1875)

Es un pintor ligado al mundo agrario y los problemas sociales de su tiempo. En sus obras, el hombre aparece representado mientras realiza sus tareas normales; su representación adquiere gran importancia. La dureza del trabajo o las condiciones de vida de los campesinos, por ejemplo, son representadas sucesivamente. Sus cuadros están llenos de sencillez y poseen una atmósfera poética que el autor afirmaba encontrar en los bosques y campos. Entre las obras principales destacan *El Ángelus*, *Las espigadoras* y *Los canteros*.

Su pintura posee un indudable atractivo que le ha ganado el favor del público. Sin embargo, la crítica y los historiadores le han llegado a acusar de **traicionar el verdadero espíritu rea-**



*La lavandera*, Honoré Daumier, 1863. Museo de Orsay, París.



*Las espigadoras*, Jean Francois Millet, 1857. Museo de Orsay, París.

**lista** al dulcificar en exceso la vida de los campesinos (su gran tema) para hacerla aceptable al gusto burgués.

En consecuencia, la obra de Millet reclama una revisión en la que se revalore adecuadamente su **calidad técnica**, sin duda magnífica tanto en el dibujo como en el uso del color y la luz. Además, debería relacionarse su obra no sólo con la de Coubert o de Daumier, sino con la de todo el realismo europeo que, en muchas ocasiones, se acerca al academicismo a fin de hacer más directo su lenguaje y superar los círculos artísticos hasta alcanzar al conjunto de la sociedad de ese momento.

## Impresionismo

Louis Leory, en una crítica publicada con motivo de la primera exposición independiente, celebrada en París en 1874, de un grupo de artistas críticos con el arte oficial y con los canales institucionales de exhibición, utilizó despectivamente el término *impresionista* para definir la forma de entender y hacer la pintura de ese grupo de artistas que se definían a sí mismos como realistas. Camille Pissarro, Auguste Renoir, Claude Monet, Paul Cezanne, Edgar Degas, Alfred Sisley y Berthe Morisot estaban entre los expositores.

Las razones del escándalo y de las críticas que originaron los cuadros de esos artistas provienen de diferentes aspectos y no sólo de que esta forma de pintar supusiera una ruptura con la tradición académica. Es más, su verdadera aportación a la pintura moderna se encuentra en las obras de pintores parcialmente vinculados a los impresionistas, quienes, por otra parte, presentaban enormes diferencias entre sí.

### Información relevante

El impresionismo es uno de los movimientos pictóricos más interesantes de la historia del arte, pues reivindica la autonomía del lenguaje artístico y la destrucción de los convencionalismos académicos. A través de la pintura impresionista podemos estudiar la transformación de la imagen artística tradicional. Entre sus antecedentes es posible mencionar a:

- Los pintores de la escuela veneciana.
- Rembrandt.
- Velázquez.
- Goya.
- Los paisajistas ingleses, como Turner y Constable.



*Retrato de Ambroise Vollard*, Auguste Rodin, 1917. Colección privada.

La tradición paisajista francesa, el uso de color de Delacroix, los nuevos temas y técnicas introducidos por los pintores realistas, como Courbet y Corot, y la intransigencia que demostraron las autoridades académicas para rechazar cualquier innovación que tuviera en cuenta esos elementos u otros nuevos, crearon un clima de protestas que tuvieron su punto culminante con motivo de la celebración del Salón en 1863, en el que fueron rechazados varios cientos de cuadros. Ante las críticas se organizó un salón paralelo con esas obras. Entre ellas, se destacó y fue violentamente criticada una pintura de Éduard Manet.

La obra representaba una escena campestre, con antecedentes en Rafael y Giorgione, pero que renunciaba a su aspecto mitológico. Manet tuvo la osadía de colocar a personajes normales de la burguesía parisina vestidos con ropas de la época, y con un desnudo femenino como protagonista de la escena. El retrato, el desnudo, el bodegón, el naturalismo costumbrista y el paisaje, entendidos como géneros se unen en una composición insólita como si el pintor hubiera querido resolver los complejos problemas que esos géneros pictóricos

han planteado para iniciar así un nuevo camino en la pintura moderna. Además, el tratamiento del color y los contrastes entre manchas negras y claras en el centro de la composición constituían un atrevimiento, unido a una reducción del modelado para sustituirlo por superficies planas de color.

Este cuadro supone no sólo una manifestación de la autonomía de la pintura frente a la realidad —es decir, plantea la composición en función de los elementos específicos del color y la superficie bidimensional de la tela—, sino que, a la vez, inaugura una meditación teórica sobre la propia pintura. Planteamientos semejantes, que abren, sin duda, el recorrido de la pintura moderna, se encuentran en obras de Manet, como en *La Olimpia*, de 1863, *Música en los jardines de las Tullerías*, de 1862, o el insólito juego de los espacios propuestos en un bar en el Folies-Bergére de 1882. Los problemas de la pintura aunque representados en un espacio tradicional eran resueltos desde puntos de vista específicamente pictóricos: el sujeto o los temas eran secundarios para Manet y la realidad sólo una excusa para hacer pintura.

## Impresionismo clásico

En el siglo XIX, Occidente se vio sumido en un profundo cambio. La sociedad se estructura en clases y la economía florece en el capitalismo, pero en el horizonte se detectan signos de inestabilidad provocados por las protestas de la clase trabajadora, a la que sólo podían darles satisfacción los adelantos técnicos en los cuales se pone de manifiesto lo efímero de la realidad o, lo que es lo mismo, cómo nuestra idea de las cosas cambia con los descubrimientos. El impresionismo se hace eco de los planteamientos científicos.

Con motivo de la Exposición de París de 1874, Manet presenta su obra *Impresión: sol naciente*, de donde provendrá el nombre de **impresionistas**, corriente a la que pertenecen, además, Monet, Renoir y Degas.

El impresionismo tiene sus raíces en el realismo, pero mientras éste pinta la existencia de lo visible, lo que está más allá de nosotros, el **impresionismo** presenta una realidad percibida por el pintor en un momento dado.

En la génesis de estos cambios artísticos, no hay que olvidar el descubrimiento de la fotografía. El fotógrafo se va a convertir en el gran rival del pintor, hasta obligarle a hacer nuevos planteamientos artísticos. Si el primero nos presenta el detalle del acontecimiento fugaz, el pintor recurre a la imaginación para plasmar las impresiones momentáneas de la naturaleza. Comprende que la realidad captada por el ojo humano no es más que una sucesión infinita de realidades creadas por los reflejos luminosos de los objetos, que provocan un cambio permanente de colores.

De este modo, se rompe con el pasado clásico considerando la línea, el volumen y el claroscuro como algo superfluo, en favor de una pintura más científica y moderna.

Las investigaciones ópticas de Chevreul sobre los colores, le permitieron formular la ley de contraste simultáneo, según la cual los colores se dividen en primarios (amarillo, rojo y azul) y binarios (verde, anaranjado y morado). El binario se complementa con el primario y al yuxtaponerlos se crea un color complementario que la retina creará al contemplarlos a cierta distancia. Además, los impresionistas sacarán partido de la exaltación de los colores complementarios. Así, el verde se exalta junto al rojo, pero en masas iguales se convierten en grisáceo. El impresionismo aplicará estos conocimientos mediante pinceladas rápidas o en puntos que parecen disolver la materia, pero que, contemplados a cierta distancia, reproducen la naturaleza y su luminosidad. Esta técnica ya había sido practicada por Velázquez, Goya y Corot, preocupados por el tema de la luz, pero los impresionistas son algo más que eso. No es posible hablar de una escuela impresionista, ya que cada artista mantenía su individualidad y libertad artísticas.

## Principales pintores

### Edouard Manet (1832-1883)

Se le considera el creador del impresionismo cuando provoca el escándalo en *El salón de los rechazados* con su obra



*Emile Zola*, Edouard Manet, 1867-1868. Museo de Orsay, París.

*El almuerzo campestre*. Su pintura recibió fundamentalmente tres influencias: la obra de Velázquez y Goya (tras su viaje a España en 1865), la estampa japonesa, muy de moda en aquel momento, y las tertulias del café Guerbois, en que departía con un buen número de artistas y escritores. En sus obras utiliza el rojo, el blanco y el negro, este último poco frecuente entre los impresionistas. Manet otorga mucha importancia al dibujo; presenta una gran proximidad con la pintura realista. Algunas de sus obras son: *El almuerzo campestre*, *Olimpia*, *El piano*, *Retrato de Emile Zola*, *El bar del Folies-Bergére*.



*Almuerzo campestre* (o *Almuerzo sobre la hierba*), Edouard Manet, 1863. Museo de Orsay, París.

### *El almuerzo campestre*

La mejor muestra de la combinación del clasicismo y modernidad de la pintura de Manet se encuentra en *El almuerzo campestre*. Desde el mismo momento en que se presentó al público, resultó evidente que estaba inspirado en *El Concierto campestre*, de Giorgione y Tiziano. Sin embargo, su obra fue rechazada por la Academia y convertida en el centro de todas las críticas. No se podía admitir una pintura sin modelado, en la que los cuerpos, los paños, las ramas de los árboles, etc., se resuelven mediante grandes pinceladas de colores planos.

Además, toda la escena está resuelta de una forma radicalmente nueva, como una yuxtaposición de zonas claras y oscuras. Por su parte, la profundidad se logra, del mismo modo en que la escenografía teatral, mediante bambinas laterales.



*Olimpia*, Edouard Manet, 1867. Museo de Orsay, París.

### *Olimpia*

Su exposición en el Salón de 1865 provocó un escándalo de enormes proporciones. La crítica y el público lo tacharon de inmoral y de mal gusto.

Lejos de ello, *Olimpia* es un cuadro bellísimo y precursor de la evolución posterior de la pintura. El tratamiento de las sombras (limitadas a un engrosamiento de los contornos), la simplificación de las formas en grandes planos, y la aplicación de la luz y el color (tonos claros sobre claros y oscuros sobre oscuros), son la mejor muestra de su genialidad como pintor.

## Edgar Degas (1834-1917)

Es un impresionista de la forma más que del color; su obra muestra una enorme influencia de la fotografía. Sus temas preferidos fueron los caballos, el ballet y el teatro, así como la dureza del trabajo. En sus cuadros predominan el dibujo, la luz y el movimiento, y manifiestan un interés especial por la figura humana, por sus actitudes tanto físicas como psíquicas. Sus principales obras son: *Los bebedores de ajenjo*, *Las carreras*, *La clase de danza*, *Las planchadoras*.

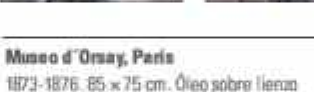
Edgar Degas es un artista singular dentro del impresionismo. De técnica excelente (tanto en pintura como en escultura) enriqueció el movimiento de captación de interiores que contrastan con el *plein air* de sus compañeros.

Muy populares son sus escenas de bailarinas, como el mágico cuadro *En el ballet*, en el que se establece un portentoso contraste entre los músicos del primer plano y las muchachas del fondo, iluminadas por el violentísimo foco teatral.

**LA CLASE DE DANZA, DE EDGAR DEGAS**







**Museo d´Orsay, París**
1873-1876. 85 × 75 cm. Óleo sobre lienzo

El tema de las bailarinas sería abordado en distintas ocasiones por el pintor. Los efectos de tul, los movimientos, las perspectivas y encuadres, fruto de su afición a la fotografía, dotan de gran audacia y novedad a estas composiciones.

## Pierre Auguste Renoir (1841-1919)

Renoir, el más popular de los impresionistas franceses, es autor de una pintura amable y muy decorativa. Su obra está marcada por el peso de la tradición, que manifiesta las influencias de Tiziano o Rubens. Emplea colores vivos, como el rojo o el amarillo, y capta las vibraciones de la luz a través de las hojas de los árboles. Tiene especial importancia la representación de la figura humana en sus cuadros. Sus obras principales son: *Le Moulin de la Galette*, *El columpio*, *Torso de mujer al sol*.



*Moulin de la Galette*, Pierre August Renoir, 1876. Museo de Orsay, París.

## Joaquín Sorolla (1863-1923)

Fue un fecundo pintor valenciano que representó en sus obras la luz solar y la calidad de su tierra. En sus lienzos es evidente la preocupación por el dibujo y la composición, lo que hace discutible su inclusión en el movimiento impresionista. Empleaba colores claros, generalmente contrastados entre sí. Capta la vibración lumínica del cielo mediterráneo y sus brillos en las



*Niños en la playa*, Joaquín Sorolla, 1910. Museo del Prado.

arenas, las velas y, sobre todo, en los cuerpos mojados de los niños jugando en la playa. Se pueden incluir entre sus obras fundamentales *Paseo a orillas del mar* y *Niños en la playa*.

## Impresionismo paisajista

### Claude Monet (1840-1926)

Fue el alma del impresionismo paisajista. En 1872 pintó *Impresión: sol naciente*, obra que da nombre al movimiento impresionista. Su pintura se caracteriza por una paleta de colores que se va aclarando poco a poco. Sus pinceladas se hacen cortas y rápidas. Los objetos se deshacen gracias a la luz. El dibujo pasa a un plano secundario. Realiza series con el mismo tema en diferentes momentos del día.

Entre sus obras principales se cuentan *Mujeres en el jardín*, *La estación de San Lázaro*, *Los nenúfares*, *La catedral de Rouen*.

Es el primer representante del impresionismo. Iniciado en el realismo, su espíritu inquieto le llevaba a la búsqueda de nuevas experiencias pictóricas.

Durante su estancia en Londres, estudió la pintura paisajística de Turner y aplicó sus experiencias en *El Parlamento de Londres*, cuyo edificio se difumina a causa de la niebla y la espesa atmósfera.

De regreso a París lanza entre su círculo de amigos sus ideas sobre el realismo, convirtiéndose en jefe del grupo. En la Exposición de 1874 presenta su cuadro abocetado *Impresión: sol naciente*, donde recoge un instante concreto. Con él se consagra el movimiento artístico y de donde tomará su nombre.

Retirado a Argenteuil, junto al Sena, se dedica a pintar del natural paisajes fluviales y nevadas que le permitirán realizar interesantes estudios de la luz y el color. En el *Puente de Argenteuil* y el *Sena en Argenteuil* utiliza colores puros yuxtapuestos aplicados en pinceladas sueltas a modo de comas que crean un velo luminoso que disuelve los contornos.



*El Sena en Argenteuil*, Claude Monet, 1874.



*La inundación de Port Marly*, Alfred Sisley, 1876. Museo de Orsay.

Su jardín le inspiró para concretar *Las ninfas y las anémonas*, donde la realidad resulta irreconocible. El tema le sirve de excusa para realizar un estudio de los efectos de la combinación de los colores y cambio de la luz.

En *La estación de Saint Lazare* recoge el reto de la modernidad. Aquí, hace alarde de la luz y de los colores de los vapores emanados por sucias locomotoras.

A estas obras seguirán la serie de la *Catedral de Rouen* (cuarenta ejemplares) casi siempre observada desde el mismo ángulo, a pesar de lo cual la desmaterializada catedral se muestra con una apariencia diferente.

Aunque sus temas predilectos son los paisajes donde puede experimentar sus inquietudes pictóricas también se ocupó de temas figurados como *La señora Monet*, *Mujeres en el jardín*, *Playa de Trouville*.

### Alfred Sisley (1840-1944)

Aunque británico de nacimiento, desarrolla su obra en Francia y se encuentra muy próximo a Monet. En sus obras, sus colores se van haciendo más claros, emplea los violetas y los rosas para crear un tono poético. Resalta los aspectos de la naturaleza, como la nieve o el agua, y los efectos que producen. Sus principales obras son *Nieve en Louvenciennes*, *La inundación de Port Marly*.

### Camille Pissarro (1830 -1910)

Mantuvo una estrecha relación con Monet y fue, en cierto modo, consejero y protector de Cézanne. En su pintura emplea colores terrosos que dan consistencia a sus cuadros. Le interesa la representación de la naturaleza. Pasó por una etapa puntillista.

Sus principales obras son *Aserrador de madera*, *Boulevard Montmartre en la tarde*, *Cosecha de manzanas*.

# Postimpresionismo e inicios de la pintura moderna

La revisión del impresionismo fue protagonizada por otros pintores que sólo tienen en común una etapa inicial impresionista y una reacción posterior en contra de esta estética. Para los postimpresionistas no basta con reproducir instantáneamente la realidad; más bien la observan y convierten al color el instrumento básico de su lenguaje pictórico. Entre estos pintores se destacan:

## Paul Cézanne (1839-1906)

Fue gran admirador de la obra de Delacroix, y esto se refleja en sus primeros cuadros. Sus temas preferidos son la naturaleza muerta y los paisajes. Trata a la naturaleza con base en formas puras, como el cilindro, el cono o la esfera, lo que la dota de volumen. Sus pinceladas son anchas y consistentes.

Paul Cézanne es el primer pintor del siglo XX. Su gigantesca figura de creador se entiende mejor desde la perspectiva de lo que habría de suceder tras su muerte que en el contexto en el que realizó sus grandes obras. En realidad, en su momento sufrió críticas durísimas, incluso en comparación con las recibidas por otros pintores formados en el impresionismo. Este rechazo a su obra, a veces insultante, acabaría por provocar un retraimiento personal que se concretó en su reclusión en la Provenza. Por fortuna, su visión extraordinariamente lúcida de la pintura no se vio perjudicada.

Sólo él pudo presentar un cuadro, la *Nueva Olimpia*, en la primera exposición impresionista de 1874, que está más cerca de esta corriente que del resto de la obra de la muestra. Además, pronto superó esta fase para centrarse en una investigación de las formas que le acercarían a los principios del cubismo. Esta línea de trabajo basada en la simplificación de las formas tendiente a



*Los jugadores de naipes*, Paul Cézanne, 1894-1895. Museo de Orsay.



*La noche estrellada*, Vincent Van Gogh, 1889. Museo de Arte Moderno de Nueva York.



*Los girasoles* (o *Jarro con doce girasoles*), Vincent Van Gogh, 1888.

la geometrización, la recuperación del dibujo, el reduccionismo cromático y la multiplicación de los puntos de vista está dentro de sus grandes aportaciones.

Su pintura trató pocos temas, pero trabajados con una minuciosidad extraordinaria. Los jugadores de cartas, las vistas de la montaña de Santa Victoria y los bodegones de frutas se repiten una y otra vez en sus cuadros. A este último pertenece el bellísimo *Manzanas y naranjas*, verdadera obra cumbre del género. En él, Cézanne construye formas a partir de volúmenes puros, las modela mediante planos de un color poderoso y, sobre todo, introduce una variedad de puntos de vista sorprendente. Así, el plato con manzanas y la mesa están vistos desde arriba, mientras que el frutero y la jarra tienen una perspectiva lateral. La gran habilidad de Cézanne logra esta variedad y riqueza de visiones, prácticamente cubista, sin disonancias ni aparente esfuerzo.

Entre sus obras fundamentales destacan *Los jugadores de naipes*, *Bodegón con manzanas y naranjas*, *Autorretrato*.

## Vincent van Gogh (1853-1890)

Su obra está ligada a su turbulenta biografía; su pintura es la expresión de su fuerza interior. Sus primeras obras estuvieron influidas por la pintura holandesa; desde ahí evolucionó hacia una pintura de características directamente relacionadas con su propia psicología. Sus cuadros tuvieron como tema los autorretratos, los paisajes, retratos de personas que le rodearon y bodegones o naturaleza muerta. Su pincelada es curva, corta y vigorosa. Las formas se hacen inestables como reflejo de su vida interior. Entre sus cuadros fundamentales se cuentan: *Autorretrato*, *La noche estrellada*, *El doctor Gachet*, *Los girasoles*.

## Paul Gauguin (1848-1903)

Es el autor que hizo del color su vehículo de expresión. Logró esta finalidad en Tahití, donde realizó sus series de mujeres tahitianas. Gauguin empleó el color, en abundantes superficies planas delineadas con negro, de forma tan arbitraria como inventada era la realidad presentada. Sus obras son una exaltación de lo primitivo, lo salvaje, pero con un tono poético. La aceptación de la pintura de Gauguin se fue produciendo a lo largo del siglo XX. Sus obras principales fueron *La visión después del sermón*, *Arearea*, *Autorretrato*, *Mujeres de Tahití*, *El caballo blanco*.



*Mujeres de Tahití*, Paul Gauguin, 1892. Dresden.



*Arearea Aka Joyousness*, Paul Gauguin, 1892. Museo de Orsay, París.





*El circo*, Georges Seurat, 1891. Museo de Orsay, París.



*Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, Geroges Seurat, 1884-1886. Instituto de Arte de Chicago.

## Georges Seurat (1839-1851)

Es el creador de lo que se llamó divisionismo o puntillismo: un movimiento de carácter científico que desea reducir los elementos a lo esencial. Realiza la pintura con base en pequeños puntos de color puro que la retina del espectador mezcla. Dentro del cuadro encontramos diferentes áreas de color. Las figuras adquieren un aspecto geométrico y un carácter estático. Destaca entre sus obras principales *Domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte.*

## Paul Signac (1863-1935)

Siguió fielmente las teorías de Seurat. En sus obras, su pincelada es más grande y redondeada que la de Seurat. Se inclina fundamentalmente por los temas marinos. Una de sus obras principales es *Las velas amarillas.*



*Bailando en el Moulin Rouge*, Henri de Toulouse-Lautrec, 1890. Museo de Arte de Filadelfia.

## Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)

Reflejó en sus obras la vida de cabaret y escenas de circo. Fue el creador del cartel y un gran dibujante, capaz de realizar sus dibujos y apuntes con gran rapidez. Sus pinturas, muy influidas por la estampa japonesa, dan la sensación de estar inacabadas. Presenta cierto paralelismo con las figuras de Degas. Destacan entre las fundamentales *Bailando en el Moulin Rouge*, *Mujer peinándose.*

# Evolución de las artes figurativas de la primera mitad del siglo XX

El arte es el reflejo de las circunstancias materiales, morales, económicas y sociales de su época. El siglo XX representa una ruptura con el pasado histórico y su arte es un esfuerzo de creación plástica basada en los principios revolucionarios.

En nuestros días, la civilización y el arte occidentales están en crisis, ya que, al elaborar un sistema de comprensión de la vida y del mundo, necesitan de un régimen de formas apropiado para representarlo, y este régimen ha entrado en una etapa de

profundo deterioro. Sin embargo, lo que realmente se ha agotado es la civilización agraria, basada en el cultivo de los suelos, en las formas geométricas inherentes y en el respeto al realismo.

A partir del siglo XVIII este sistema se resquebraja. La ciudad sustituye al campo y el proletario al campesino. Las monarquías ancestrales se tambalean y del capitalismo se pasa al socialismo. La situación que atraviesa la tierra debido a la industria acelera los descubrimientos técnicos, mientras que la energía y la velocidad se adueñan de la vida. Se prefiere la intensidad a la calidad. La filosofía y la ciencia intentan explicar estos cambios.

La nueva realidad repercute en el arte. Se huye de los clásicos por su artificiosidad inherente, se busca lo auténtico en lo primitivo, lo oriental y lo africano, incluso en el arte infantil que se supone no contaminado por la civilización. El hombre pretende volver a su impulso original. El desmantelamiento del pasado no es más que la búsqueda de la verdad en sus fuentes, pero en razón de que se rechazan las definiciones admitidas hasta entonces, se hace necesario plantear otras nuevas. Esta tarea será emprendida por intelectuales y artistas que pretenden llegar hasta el último reducto del arte. Para unos, el arte es la manifestación de la realidad más auténtica del hombre, expresión del sentimiento; así surge el expresionismo. El descubrimiento del subconsciente, fuente de la vida mental, sirve de inspiración a los surrealistas. El arte se transforma en informal pues se rechazan las formas y las imágenes, lo que transmite son palpitaciones. Mientras que el arte abstracto prescinde de la naturaleza para reconocer el valor de la forma y el color, busca en la armonía la pureza del arte.

El ataque de los modernos contra la realidad se basaba en que el arte de las sociedades agrarias se fundamentaba en la realidad y la ciencia había descubierto una nueva realidad que escapaba a los sentidos. El arte hacia lo propio. Ambos desacreditan la realidad que los sentidos aportan. El simbolismo daba acceso al mundo del subconsciente y abría el camino del surrealismo. El psicoanálisis nos aporta imágenes inorgánicas que no tienen nada de racionales, pero que son más reales que la realidad exterior.

Los hombres situados entre fuerzas amenazadoras pero que no sabían dominar, desbordados por lo incontrolable, hacen renacer la angustia y resurgir la bestia de los pueblos primitivos. El hombre se siente sumido en la soledad, el vacío y el miedo, y así lo expresa el arte. Al liberarse del pasado por temor a paralizar su labor innovadora,

El siglo XIX es el triunfo de la energía que rompe con la tradición estática mediterránea, pero el mundo del mañana no tomará cuerpo hasta que reinvente las formas, puesto que éstas definen toda la civilización.

## Fauvismo

Paralelamente a las exposiciones oficiales florecieron en París salones donde se exponían las obras artísticas innovadoras, en el Salón de Otoño de 1905 participó un grupo de artistas que fueron denominado *fauves* vocablo francés que significa fieras, y su movimiento, "fauvismo", aunque les cuadre mejor el título de "incoherentes o invertebrados". El nombre les fue asignado por un crítico francés que, al contemplar una escultura de tendencia renacentista entre uno de los cuadros de este movimiento, exclamó: *Donatello ches les Fauces*. A este grupo artístico pertenecían Matisse, Vlamink, Derain, Braque y otros

Este primer estilo pictórico del siglo XX tendrá una duración efímera, pues pronto evolucionó hacia nuevos planteamientos. En su configuración recoge de Van Gogh la pincelada expresiva y distorsionada, de Gauguin el color no descriptivo y el acento decorativo, de Cézanne el modelado por color. A todo ello se unió el interés por el arte primitivo de África y Oceanía que representaba una vuelta a la pureza.

El fauvismo y el expresionismo alemán surgen como reacción al interés expresionista por reflejar la impresión momentánea del mundo exterior, pues prefieren plasmar las vivencias psicológicas de los artistas, las sensaciones internas.



*Bañistas en Asnières*, Georges Seurat, 1884. Galería Nacional. Londres.

Lo más llamativo de esta pintura es su violencia cromática sin correspondencia con la realidad. El colorido es pleno e intenso separado por contornos bien definidos. Se desinteresa de la perspectiva y la definición de volúmenes, sirviéndose exclusivamente del color para expresar sus sentimientos. La creación artística sólo busca el placer en su contemplación. Otros pintores *fauves* son Roualt, Derrain y Vladimink.

Este movimiento, cuyo lema es la **rebeldía** y la **independencia** del artista manifestado en el uso del color, no contó con un programa preciso. Sus temas preferidos son el paisaje y el retrato tratados de una manera subjetiva y con un fuerte sentido decorativo. En 1907, el cubismo pondrá fin a este movimiento.

### Matisse (1869-1951)

Nació en el norte de Francia, desde donde se trasladó a París para estudiar leyes, pero fue atraído por la pintura. Inició su formación en el impresionismo, se dejó influir por Cézanne y practicó el puntillismo y el simbolismo. En su pintura se desinteresa de la realidad que no es más que un pretexto. En ella prima la armonía de sus colores y de la composición a través de los cuales expresa sus sentimientos a modo de composición musical.

A principios del siglo, experimenta con colores intensos que preludian el fauvismo. En 1905, el movimiento queda configurado. El dibujo se torna dominante con sus curvas y contracurvas, la perspectiva desaparece, la luz es absorbida por un colorido intenso, plano, dispuesto en enormes manchas y poco variado, capaz de provocar fuertes contrastes que dan fuerza a la obra.

En 1915, abandona el arabesco y pasa a una etapa de geometría que le aproxima al cubismo. Posteriormente, visita Marruecos, donde fue influido por sus temas (odaliscas).

Sus obras más interesantes son: *Interior con dos personas*, *Retrato de la raya verde*, *Interior de la casa* (con silla vacía al igual que Van Gogh), *El pintor y la modelo*, *Lujo, calma y placer* (desnudo), *Bodegón* (aspecto cubista), *Mujer en sillón*, *Odaliscas*, *El postre*.

## Expresionismo

Entre los siglos XIX-XX se desarrolla en Alemania un movimiento expresionista con gran variedad de tendencias, debido a la falta de coordinación entre los grupos, como El puente (*Die Brücke*) y El Jinete Azul (*Der Blaue Reiter*).

Este arte visionario e interiorizado, que daba primacía a lo espiritual, se explica por el efecto de la Primera Guerra Mundial, de la industrialización acelerada, de la rápida transformación de las ciudades y de sus formas de vida, al tiempo que mantiene mentalidades antiguas y un rígido autoritarismo. Los efectos negativos de estos cambios se manifiestan con mayor dramatismo en Alemania, donde la vida se ve inmersa en una



*La sensación*, Ferdinand Hodler, 1901. Colección de Thomas Schmidheiny.

elevada tensión social, que el artista siente profundamente y que exterioriza de un modo dramático y violento, lanzando un grito aterrador que denuncia la soledad que invade al hombre de la nueva sociedad. Frente a la sensualidad del fauvismo, el expresionismo opta por temáticas extrañas y revulsivas que transmiten las preocupaciones del alma humana aquejada por los males del siglo. No persigue la sensibilidad de los colores y su armonía, sino el planteamiento de los conflictos íntimos del hombre, debido a lo cual se convierte en el más claro exponente de la soledad y la angustia contemporáneas. La belleza clásica basada en el orden, equilibrio y serenidad no permitían expresar la fuerza psicológica, por lo que adopta nuevos postulados artísticos basados en el empleo de un color irritante aplicado con pinceladas violentas y la deformación irracional de la realidad.

### Edvard Munch (1863-1944)

Es el precursor del expresionismo, que muestra en su obra una angustia obsesiva por la soledad del hombre. En *El grito* expresa la desolación, la angustia y el miedo que consume al hombre, situado en un paisaje irreal, reflejo de su mundo interior. Sobre su cuerpo sinuoso emerge un rostro enloquecido por el remolino violento de las líneas diagonales y serpenteantes agitadas por un colorido sextante que le hace emitir un grito de terror.

#### *El grito*

El primer gran cuadro expresionista es la *Entrada de Cristo en Bruselas en 1889*, pintado por Ensor en 1888. Cinco años más tarde, Munch, el pintor de los colores del terror, según la afortunada expresión de un crítico de la época, daría la réplica a la obra de Ensor con uno de los cuadros más angustiosos de toda la historia del arte, *El grito*. El propio Munch lo describió así: "Caminaba con dos amigos. El Sol se ocultó, el cielo se tiñó de un rojo de sangre y yo sentí como un soplo de angustia. Me detuve y me apoyé en la cerca, mortalmente cansado; por encima

de la ciudad y del fiordo de un azul negruzco planeaban nubes sanguinolentas como lenguas de fuego. Mis amigos siguieron andando y yo quedé allí clavado, temblando de angustia. Me parecía oír el grito inmenso, infinito de la naturaleza."

### Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)

Es uno de los fundadores de El Puente. En su programa artístico, que se relaciona con Munich, se ponen de manifiesto las contradicciones de esta sociedad decadente, donde reina la soledad en ciudades saturadas de habitantes y el egoísmo reina sobre la solidaridad. Figuras y rostros caricaturescos transmiten la mezquindad de los corazones de una sociedad calificada de civilizada. El color áspero colabora con su agresividad para dar expresividad al tema.

### Georges Rouault (1871-1958)

Pintor fauvista y expresionista que se constituye como el pintor de la esperanza, una luz en las tinieblas. Destaca su uso simbólico del color. En El Jinete Azul sólo importa el mundo exterior cuando es indispensable poder expresar el mundo interior. Por ello, sus integrantes plasman una pintura expresiva que transmite los valores universales del espíritu con el menor número de detalles objetivos. El artista debe expresarse por sí mismo, a través de la abstracción más absoluta.

### Wassily Kandinsky (1866-1944)

Fue el fundador de la asociación de artistas El Jinete Azul, a la que se le unió Franz Marc. Su afán de experimentar nuevas formas pictóricas le llevaron a considerar el color y la forma en sí mismas, buscando en el ritmo y el juego de color el medio idóneo para la expresión pictórica de un sentimiento interior. Esa tendencia a la abstracción mina el arte como imitación de la realidad.

### Amadeo Modigliani (1884-1920)

Con una completísima formación artística, el italiano Amadeo Modigliani se instaló en París en 1906 con la intención de dedicarse a la escultura. Su débil salud le obligó a limitar el trabajo de la piedra y a compaginarlo con la pintura. El cambio, aunque no deseado, dio origen a una de las obras pictóricas más personales, sensibles y delicadas de todo el siglo.

Su gran tema fue la figura humana, en forma de retrato o de desnudo femenino, tratada como excusa para dar rienda suelta a valores plásticos concretos: la línea sinuosa de esbeltez extraordinaria y los rostros de melancólica expresión. Todos sus retratados comparten los mismos gestos y miradas por encima de su individualidad. En los desnudos, el alargamiento de las formas y el delicadísimo modelado de los cuerpos les confieren una sensualidad equidistante entre lo tangible y lo ideal. Entre sus obras destaca el *Desnudo acostado*, así como los múltiples retratos de su pareja, Jeanne Hébuterne.



*El grito*, Munch.



*Árbol y casa*, Amadeo Modigliani.



*Retrato de Jeanne Hébuterne*, Amadeo Modigliani.

## Cubismo

El origen del término cubista se debe a Matisse. Se dice que al contemplar uno de los paisajes de Braque en 1908 exclamó: *"Tienes les petites cubes..."*, frase que, recogida por el crítico Vauxcelles, se transformó en **cubismo** o reducción a cubos. En su formación reconoce las experiencias de Cézanne y los fauvistas. El primero estructura la realidad en volúmenes geométricos y los segundos postulan la libertad de creación del artista. La escultura negra y oceánica también aportará sus aspectos formales con planos angulares. Con estos postulados el cubismo elabora su programa pictórico y reacciona contra la desmaterialización del mundo físico mediante el redescubrimiento del volumen, sin que ello signifique resucitar el realismo. Siente interés por el volumen, la línea, los planos y el color, lo que desemboca en una concepción intelectual de la pintura.

La pintura tradicional hacía uso de la perspectiva renacentista para representar los objetos dentro de un espacio físicamente tridimensional y provocar una distorsión de la realidad para adecuarla a la visión humana, es decir, se pintaba tal como se veía la realidad. El cubismo considera que esta forma de representación es un recurso óptico tan falso como cualquier otro, por lo que propone la visión vincular del objeto. El artista lo descompone en volúmenes esenciales, que luego plasma en la obra, no representándolo tal como se ve, sino como es, lo que obliga al observador a realizar un ejercicio mental. La obra cubista no se contempla como la clásica, sino que se goza su forma, color y el dinamismo de sus masas.

La revolución cubista había enterrado muchos de los principios artísticos del pasado y se convertía en el arte de la era industrial, de los inventos y descubrimientos. En ese afán de saldar el pasado y buscar nuevos medios de expresión, acepta el uso de materiales de desecho para obras artísticas: metales, cuerdas y periódicos sustituyen o conviven con el óleo y la piedra, pues lo que importa es el acto creador, que dé lugar a una realidad nueva y original. El cubismo repercutirá en la arquitectura y en la escultura, aportando su claridad, línea recta y formalidad (Wright, Van de Velde, Le Corbusier). Se conocen tres etapas del cubismo: analítico, sintético y hermético.

**Cubismo analítico.** Analiza al objeto desde varios puntos de vista y los descompone en figuras geométricas. El colorido es reducido y apagado.

**Cubismo sintético.** Tras el análisis del objeto se eligen los puntos de vista más importantes. Con el fin de darle más realismo se añaden fragmentos de la realidad como periódicos y papel (*collage*). Revalorización de los coloridos brillantes.

**Cubismo hermético.** La descomposición excesiva lleva a una abstracción que hace irreconocible el objeto analizado. Tendencia a la monocromía.

### Pablo Picasso (1881-1973)

Natural de Málaga, hijo de un profesor de dibujo, realiza en La Coruña y Barcelona su preparación artística lejos de los modelos académicos que imperan en Madrid. En 1901 se establece en París, donde permanece hasta el final de sus días. En esta ciudad consigue al poco tiempo ponerse al frente del movimiento artístico internacional. Pese a su permanencia en Francia, Picasso se nos ofrece como un artista profundamente imbuido de su bagaje hispano.

Su obra es ciertamente universal, pues abarca múltiples aspectos, lo que hace difícil su clasificación. Es un genio inquieto, laborioso y siempre interesado en abrir nuevos senderos del arte.

Sus primeras obras, influidas por la tradición pictórica del siglo XIX, tienen un marcado sentido humano. En *La primera comunión* (1895) retrata a su familia y al monaguillo. El sacerdote está ausente, lo que da muestras de su desinterés por los temas religiosos.

En *Ciencia y caridad*, pintada en Barcelona a los 16 años, se muestra ya como un genio precoz. Sobre un lecho aparece una mujer enferma, asistida por una monja con la niña y un médico que la atiende. La sobriedad de la habitación, iluminada con una luz natural, refuerza la escena. Pese a la calidad indudable de Picasso, la cama resulta vacía, y la mano, muerta.

En Barcelona entra en contacto con el movimiento neocentrista y participa en las tertulias de las *Quatre Gats*. Su interés por la pintura inglesa rafaelista le decide a trasladarse allí con su amigo Casagemas, pero de París no pasarán. Interesado en la pintura ejecuta algunas obras impresionistas donde recoge instantes de su vida nocturna con una iluminación artificial al estilo de Toulouse-Lautrec. En su *Margot*, obra en la que practica el puntillismo, refleja el drama de estas mujeres combinando su dignidad y su sufrimiento.

El suicidio de su amigo Casagemas por un fracaso amoroso en 1901, hace que su estilo adopte carácter sentimental, cargado de pesimismo, con personas marginadas de cuerpos escuálidos y lánguidos. En ellos recoge con insistencia el tema del amor sexual, causa del suicidio de su amigo, y el natural representado por la maternidad. Es el llamado periodo azul, debido al predominio de ese color. A partir de 1902, firma definitivamente como Picasso.

Entre sus obras destacan las siguientes: *Arlequín y su compañera*, elaboradas en sus comienzos, en colores rojo-azules, aquí subraya contornos en tono fuerte; *Retrato de Jaime Sabartés* (1901), obra en tono azul, llena de composición; en su obra *La vida* realiza una composición equilibrada con la mujer con el niño y la pareja desnuda que, con cierto patetismo, simbolizan la maternidad y el amor. La posición del niño, la mirada de la madre, la reacción del amante y la actitud del hombre parecen confesar cierto dramatismo, soledad y desconfianza de la mujer madre. En el centro aparece un personaje en posición fetal y encima una pareja como continuación del primer plano.

A partir de *Vieux Marc* el pintor ya no es parte del análisis del motivo particular, sino de los materiales pictóricos con que organiza la obra. Las formas menudas ceden paso a más planos, más amplios y de color más rico. *Violín junto al muro* (1913): Plasma los elementos esenciales que identifican al violín. *Copa, pipa y cartas sobre la chimenea* (1914): Se enriquece con los efectos puntillistas y da mayor importancia al color.

En el periodo cristal alcanza la máxima depuración, con las figuras alargadas rectangulares y los colores planos.

## Cubismo analítico en Picasso

El interés por plasmar la realidad de forma objetiva y la dificultad de trasladarla a la superficie bidimensional del cuadro le impulsa a aplicar el punto de vista múltiple con el que logra un mayor número de planos en la misma realidad. Mientras radicaba en España, en el verano de 1909 pinta *La noria del Ebro*, donde no intenta reproducir la naturaleza sino crear un artificio para lo cual analiza sus formas geométricas y las pinta de una gama cromática escasa.

Esta experiencia la aplica también a retratos como el de *Ambrosio Volland*. Se desinteresa del color y centra su atención en las formas, que parecen estructuras geométricas fragmentadas, sobre las cuales actúa la luz de forma independiente. Los objetos se descomponen de manera más fidedigna que la realidad objetiva.

Realiza investigaciones sobre la forma y el espacio a la naturaleza muerta, sobre todo en frutas y copas.

## Cubismo hermético en Picasso

Su obsesión por plasmar la realidad vista desde diferentes puntos la lleva a hacer irreconocible las cosas, con lo que su objetivo se difuminaba. Un ejemplo es el *Retrato de Daniel Wait*.

## Cubismo sintético en Picasso

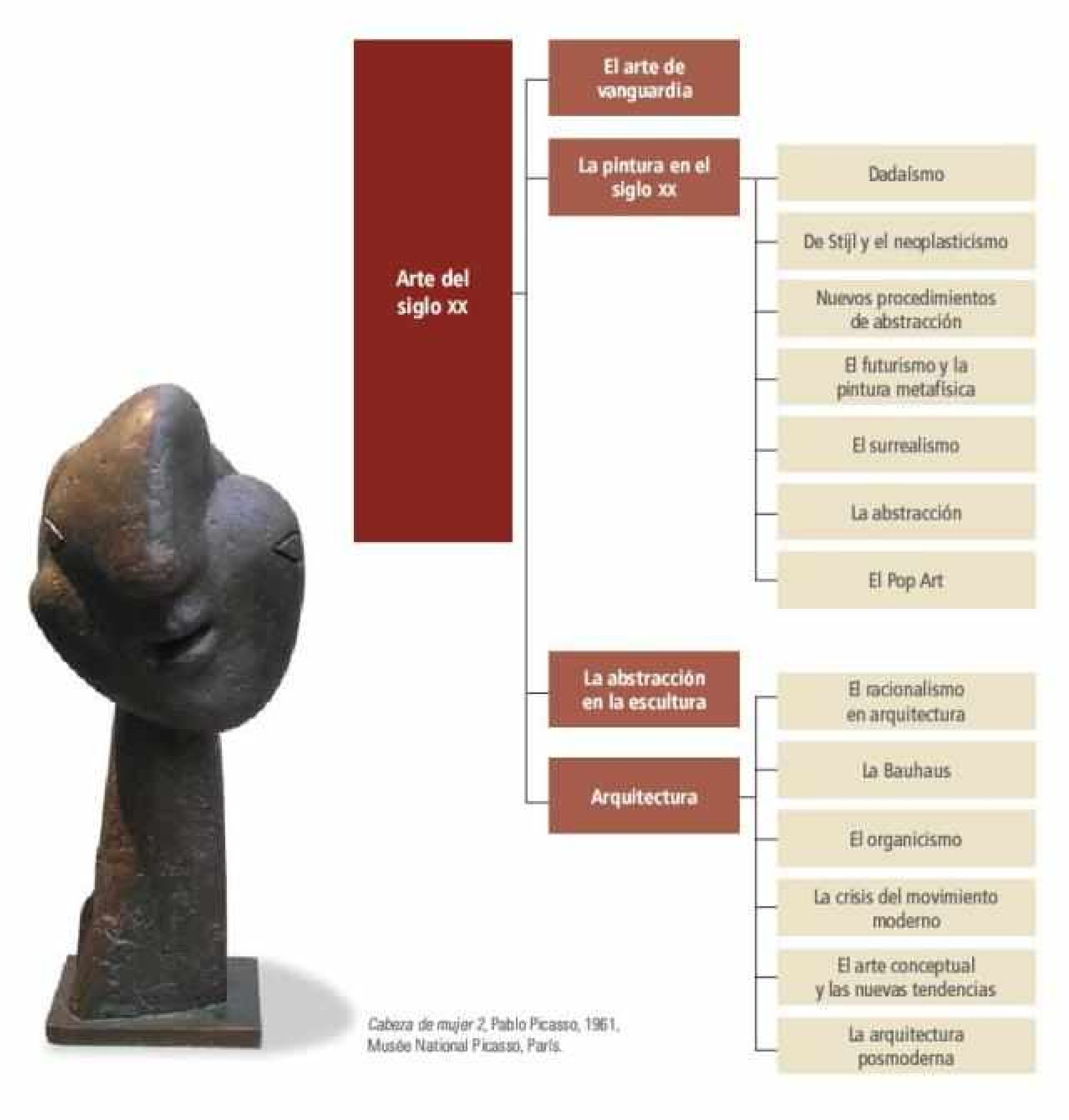
Deseando volver a la realidad en 1912 inserta su propia realidad en su obra, con lo cual da lugar a los *collages*. Los materiales pictóricos tradicionales comparten lienzo con otros nuevos como periódico, etiquetas, paquetes de tabaco.



*Retrato de Pablo Picasso*, pintura de Juan Gris.

# CAPÍTULO 25

## El arte del siglo XX




*Cabeza de mujer 2*, Pablo Picasso, 1961, Musée National Picasso, París.

**Este periodo se caracteriza por una nueva percepción de los objetos que modifica la relación entre éstos y el espectador. Los miembros de las corrientes artísticas de vanguardia, en la mayoría de los casos, elaboran manifiestos y proclamas en los que expresan sus posturas políticas a menudo radicales. De nueva cuenta, se plantea el sentido disciplinario e histórico del arte.**




## El arte de vanguardia

Los diferentes caminos abiertos por las primeras vanguardias afectaron, fundamentalmente en la pintura y la escultura, a la propia especificidad del lenguaje artístico y dieron origen a un nuevo modo de percepción de los objetos que modificaría las relaciones entre éstos y el espectador, y entre la obra y el artista. Esa intromisión de los hábitos convencionales de la percepción no tarda, en una Europa sometida a continuas convulsiones sociales, políticas y económicas, en formular un sueño, una utopía de intervención y guía de esos procesos externos al propio lenguaje artístico.

La vocación política de la vanguardia artística ocasionó numerosas contradicciones, pero permitió la apertura de nuevas vías de investigación en las que los problemas formales intentaban proporcionar la nueva imagen de los procesos productivos y sociales. La necesidad de hacer evidente esa relación dialéctica entre la vanguardia artística y la política hizo aparecer en escena una cantidad enorme de manifiestos y proclamas que, convertidos en un nuevo género, nos ayudaron a conocer mejor el sentido de las críticas figurativas y formales, así como su capacidad y compromiso con una transformación del mundo que se veía íntimamente unida al mismo fenómeno en el campo visual.

La disolución del arte en la producción, en la arquitectura y en el urbanismo, propuesta por algunas tendencias y movimientos, fue acompañada por la negación de la propia existencia del arte o por su alejamiento hacia el mundo de los sueños y de las utopías. La crítica de las vanguardias, hecha entre 1910 y 1930, se hizo desde planteamientos radicales, provocadores o comprometidos.



*Kniende*, Wilhelm Lehmbruck, 1911-1926, en Duisburgo, Alemania.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el arte contemporáneo se ha visto obligado, por un lado, a mantener un intenso e inquietante debate con la tradición reciente de las vanguar-

días, con su compleja herencia figurativa y, por otra parte, a abrir nuevas experiencias que, a veces estaban planteadas polémicamente con esa tradición. Los espejismos de la utopía de una capacidad transformadora atribuida a las soluciones formales, acabaron encerrándolas en un ensimismamiento capaz de convertirse en simple narración del propio acontecimiento creador.

Volver a plantear entonces, el verdadero sentido disciplinario e histórico del arte y de la arquitectura suponía iniciar una nueva lectura del pasado sin olvidar las experiencias de unas vanguardias que modificaron tan radicalmente el propio concepto de lo artístico. Por otra parte, las numerosas y diferentes imágenes y lenguajes legados por esa tradición han servido como fuente de estímulos para nuevas alternativas.

## La pintura en el siglo xx

### Dadaísmo

Uno de los momentos más radicales de las vanguardias es sin duda el dadaísmo. En 1920, Picabia escribió "Dadá tiene la mirada azul; su rostro es pálido, sus cabellos rizados; tiene el aspecto de los jóvenes deportistas ingleses..."

Dadá, señalaban sus propios protagonistas, no significa nada. Más que una nueva opción artística, es un estado de ánimo. Como otros grupos de vanguardia, se enfrentaban radicalmente con la historia y con el arte del pasado, pero también lo hacían con el futurismo, el cubismo o el expresionismo. Su objetivo final era la destrucción del arte, no para proponer un nuevo código artístico sino para construir una categoría única: el antiarte.

No intentaban hacer arte, lo negaban todo, pero nos quedan objetos hechos por dadaístas y numerosos textos y crónicas de sus actividades. Dadá surgió simultáneamente, y sin ningún contacto, en Zurich y Nueva York, en 1916. Y aunque no asume ninguna de las aportaciones de las vanguardias, existen algunos antecedentes aislados como los "románticos malditos" o algunos planteamientos de artistas que entendían el arte como campo autónomo de la historia y de la vida. En 1913, Marcel Duchamp había construido su primer *ready-made*, una rueda de bicicleta colocada sobre un taburete: la ironía no podía ser más elocuente al ofrecer como arte una arbitraria manipulación de objetos cotidianos.

Las primeras manifestaciones se realizan en el Cabaret Voltaire de Zurich, en 1916, y en ellas participan Hugo Ball, Tristan

**LA FUENTE**










**Marcel Duchamp, Dadaísmo.**
1917. Original perdido.

*La fuente* de Marcel Duchamp es un ejemplo de un *ready-made* creado bajo los principios del dadaísmo. Los artistas que participaron en el movimiento Dadá buscaban romper con la creencia en un arte y una literatura con validez universal; por ello, cualquier objeto común podía convertirse en una obra merecedora de la atención del público. *La fuente* era, efectivamente, un urinario con una firma "R. Mutt" que servía como guía para la colocación de la pieza de una manera diferente a la convencional. El dadaísmo se presenta como la expresión artística de la parte irracional e inconsciente del ser humano.

Tzara, Richard Huelsenbeck y Hans Arp, entre otros. La obscenidad, la provocación, el escándalo, la ironía y la destrucción se presentaban intencionada e incoherentemente en su crítica negativa de la burguesía, de la guerra, del arte, de las convenciones. Con el traslado de algunos de sus protagonistas a Francia y Alemania, después de la guerra, se extiende Dadá a los focos más importantes de la vanguardia. En 1917, en la Great Central Gallery, los dadaístas americanos y europeos del grupo de Nueva York organizan una escandalosa exposición en la que Duchamp presenta su famosa fuente: un urinario firmado con el seudónimo de Mutt.

Picabia y Tzara comienzan su actividad en París en 1918; coinciden allí con algunos dadaístas que provienen de Nueva York, como Duchamp, Man Ray o Arthur Cravan. Sus atentados y experimentos afectan desde el teatro a la fotografía, el diseño y la invención de objetos ya producidos. La absoluta falta de todo y su demoledora crítica a cualquier tipo de género artístico produjo, sin embargo, una innumerable sucesión de objetos extraños, de comportamientos difíciles de transmitir y de contactos dispares con técnicas insólitas e imágenes críticas. Con una actitud común comienzan a aparecer posiciones ideológicas diferentes, sobre todo en los grupos dadaístas alemanes, en los que la crítica se extiende y articula con los movimientos revolucionarios.

En Berlín, Raoul Asuman, George Grosz y John Heartfield, entre otros, logran una síntesis radical a la que no es extraña la revista expresionista *Die Aktion*. Aunque en un principio sus actividades no se diferencian sustancialmente de las de otros grupos, no tardan, en medio de la crisis revolucionaria alemana, en enfrentarse a los objetos abstractos o casuales de aquéllos. Atacarán al expresionismo abstracto, al misticismo compositivo e intuitivo de algunos pintores e intentarán construir una vía más pedagógica de la actividad dadá, basada en la utilización combinada de nuevos materiales y disciplinas diferentes, como el fotomontaje o el fotocollage, capaces de alcanzar un compromiso político más coherente. El antiarte del grupo berlinés, más que negar la producción de objetos los volvía militantes, pero también aquí la ironía, el nihilismo, la provocación y el azar eran elementos decisivos.



*Torso masculino de un joven*, Raymond Duchamp-Villon, 1908.Colección de Raymond y Patsy Nasher, en Dallas.

En todo caso, los objetos construidos por los dadaístas presentaban diferencias enormes entre ellos. Así, entre el *Gran Vidrio*, de Duchamp, realizado entre 1915 y 1923 —tal vez una de las obras del arte contemporáneo que más interpretaciones ha recibido— y el *Merzbau* (1923-1943), de Kart Schwitters, del grupo dadaísta de Hannover, existen diferencias insalvables. El silencio conceptual y formal que impone el primero se convierte en elocuente tradicional en el segundo. El *Merzbau* es una obra construida con desperdicios, objetos inútiles y recuerdos que crecían interminablemente; aspiraba a convertirse en una obra de arte total, en la mejor tradición romántica y expresionista. Es más, para Schwitters, dadá es el estilo de nuestro tiempo.

Los distintos grupos dadaístas tuvieron una vida efímera, aunque la riqueza de sus propuestas y su consciente renuncia a la existencia de cualquier principio habrían de tener una enorme influencia en todo el arte del siglo xx, hasta el punto de que sus objetos inútiles se convertirían en piezas de museo o en un motivo de meditación estética para muchas tendencias posteriores. Es decir, todo lo contrario de lo que pretendían sus fundadores.

El agotamiento rápido del dadaísmo en sus diferentes versiones tuvo un final inesperado en París. En efecto, a la actividad de Picabia y Tzara no tardaron en sumarse algunos jóvenes escritores como André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault, que editaban la revista *Litterature*. El inicial entusiasmo por organizar actos provocadores y simulacros de actividades consideradas serias se convirtió en un agrio debate entre Picabia y Tzara y Breton. Este último encabezaba una idea positiva del arte en la que la imaginación y el sueño aparecían como una alternativa de vanguardia. En 1924, Breton publicaba el *Primer Manifiesto del Surrealismo Dadá*, pero después se reiría de su propia desaparición.

## De Stijl y el neoplasticismo

El grupo holandés De Stijl —el estilo— fundado en 1917, plantea, con una actitud radical, algunos de los problemas más debatidos por las vanguardias históricas: la relación del arte con la historia; su disolución en la ciudad; la negación de la naturaleza, de la expresión y de la tragedia; el equilibrio compositivo basado en elementos asimétricos y disonantes; la instauración de un nuevo código del arte que se pareció en ocasiones a la lógica matemática. El procedimiento utilizado consistía, en términos generales, en estudiar las posibilidades combinatorias de la línea recta y los colores puros.

Estas propuestas tuvieron una enorme influencia y numerosos puntos de contacto con las investigaciones desarrolladas contemporáneamente por los constructivistas soviéticos y por los artistas de la Bauhaus, incluso con algunos dadaístas. En este sentido, en 1922, y como consecuencia de las relaciones que mantenían muchos artistas de estos grupos, Theo van Doesburg y El Lissitzky fundaron la Internacional Constructiva, en cuyo manifiesto se podía leer: "Arte es, en el mismo sentido que la ciencia y la tecnología, un método de organización que se aplica a la vida como un todo." Sin embargo, las diferencias figurativas, conceptuales e ideológicas entre otros artistas y arquitectos fueron muy importantes, como tendremos ocasión de comprobar.

Protagonistas de la aventura de De Stijl fueron pintores y arquitectos como Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Pieter Oun, Georges Vantongerloo, Gerrit Rietveld o Cor van Eesteren. El grupo editará una revista con el mismo nombre y en sus páginas aparecerán los supuestos teóricos que defendían, aunque no todos con el mismo interés: los líderes indiscutibles fueron Van Doesburg y Mondrian. La consecuencia de un arte puro, neoplástico, y la negación de la historia, del pasado y de cualquier sentimiento trágico, constituyen las bases para iniciar una producción cuyo último fin era conseguir el equilibrio entre lo universal y la individualidad: el arte y la vida ya no serán contradictorios, hasta el punto que en el futuro no podrán distinguirse.

Enfrentados con el expresionismo y el naturalismo, aceptaron algunas de las consecuencias del cubismo, sobre todo la de la descomposición de los volúmenes en planos, pero negaron cualquier evidencia del espacio tridimensional. El espacio bidimensional de la pintura y del cuadro eran una misma cosa. De todos modos, el objeto final, como en otras tendencias de vanguardia, era el compromiso de la investigación formal con la ciudad y con la arquitectura. Para ellos la pintura separada de la arquitectura no tenía justificación. Se trataba de encontrar la armonía, el equilibrio, de las tensiones originadas por la combinación de los elementos primarios de expresión. Desde esta perspectiva, las asimetrías geométricas, las diferencias en la percepción de los colores puros y el entramado de líneas negras debían aspirar a un resultado plano, abstracto, a una superficie única. Con un procedimiento semejante intentaban dar forma a la arquitectura, a la ciudad, a la vida.

Uno de los ejemplos más conocidos de la arquitectura neoplástica es la Casa Schroder, construida por Rietveld, en 1924, en Utrecht, en la que las diferencias entre interior y exterior desaparecen y la planta es libre, pudiéndose subdividir según las necesidades.

Van Doesburg, a mediados de la década de los años veinte, se plantea una nueva postura frente al dogmatismo del neoplasticismo, lo que ocasionaría la ruptura con Mondrian. En efecto, el primero rechaza el estatismo y la rigidez de los planteamientos anteriores, a la vez que defiende una nueva relación entre elementos estáticos y dinámicos, lo que supone la crítica del método ortogonal en favor de la inclusión de diagonales.

## La pintura de acción, el informalismo y los nuevos procedimientos de abstracción

Durante la Segunda Guerra Mundial y en los años posteriores son numerosos los artistas europeos que se desplazan a Estados Unidos. Nueva York se convierte en el centro más importante del nuevo arte de vanguardia y los jóvenes artistas de ese país no tardan en dar un nuevo sentido a la herencia directa que reciben de los maestros europeos.

La tradición expresionista, la abstracción poscubista y el automatismo psíquico surrealista se convierten en elementos básicos a partir de los cuales se deberá iniciar un nuevo camino. En todo caso, la tradición europea es despojada de cualquier implicación de contenidos: el gesto expresionista de estos pintores ya sólo nos habla del propio artista, el automatismo no propone una iconografía del sueño o del delirio sino del mismo acto de pintar como elección psíquica del artista. Este movimiento denominado expresionismo abstracto tuvo su inicial formación en pintores como Arshile Gorky y Willem de Kooning, que sirvieron de engarce entre la pintura europea y las propuestas más radicales de otros artistas como Jackson Pollock, Franz Kline, Mark Tobey o Robert Motherwell. Pollock sería el primer protagonista de la pintura de acción, pues elaboró obras a partir de la técnica



*Pintura amarilla*, Ad Reinhardt.


Obra de Vasarely en Pecs, Hungría.

del dripping, chorreo de la pintura sobre el lienzo, directamente del tubo, en las que la velocidad de ejecución y el propio hecho físico del movimiento del artista logran una pintura indeterminada, casual expresión íntima del ejecutor, que plantea la negación de la profundidad y la extensión de una práctica que puede traducirse en comportamientos.

La primacía del color, del gesto, de la acción y la utilización cada vez más frecuente de grandes lienzos eran características del expresionismo abstracto que muy pronto serían modificadas por la abstracción cromática de Barnet Newman, Mark Rothko o Ad Reinhardt. Estos pintores eliminan la textura, la materialidad de la pintura, los gestos, para reducir las obras a grandes superficies con dos o tres colores que hablan sólo del espacio del lienzo. Este cromatismo puro, en el que las pinceladas aparecen para marcar alguna orientación en la superficie se radicalizaría, durante los años sesenta, para tomar únicamente en cuenta el soporte, el color y el campo visual que define. La coincidencia de las obras con un antiguo profesor de la Bauhaus, Josef Albers, son significativas, aunque la actividad de Reinhardt, Barnett Newman o Frank Stella tiende a considerar la pintura como algo intraducible, donde el gesto, la vida o la comunicación no existen; es más, las pinceladas se aplican de tal forma que borran su rastro con tal de conseguir una superficie plana, pura, sin espacio y, como el propio Reinhardt señalara, no fotografiable, lo que explica sus obras monocromas en negro. Una última consecuencia de esta abstracción pospictórica, tan fría, tan excesivamente centrada en las relaciones entre el formato del lienzo, su superficie y el color, sería la exploración de formatos no rectangulares para el cuadro, con lo que todo el proceso de negación histórica de la pintura llegaría incluso a la forma del lienzo.

Esta exposición encontraría una salida en el Minimal Art o estructuras primarias; el afán de neutralidad y la negación absoluta del ilusionismo, la búsqueda de la mínima complejidad y el máximo orden, llevarían a la elaboración de objetos puros en los que lo fundamental era la idea. Escultura y pintura parecen coincidir en sus propósitos.

En Europa, donde el expresionismo abstracto estadounidense tuvo una importancia notable, no tardan en aparecer diferentes tendencias en esa misma línea de autonomía de la pintura y del gesto. Esta nueva abstracción recibió el nombre de informalismo, aunque este término engloba opciones distintas, unas marcadas por un acentuado lirismo en los colores utilizados, otras por una apasionada defensa del gesto y de la acción y otras volcadas en el empleo de la materia como origen de la composición e introduciendo contenidos simbólicos y críticos. Entre los pintores más importantes de la valoración gestual de la pintura se destacan Hans Hartung, el grupo Cobra, Emilio Vedova y, en España, el grupo El Paso. La defensa de la pintura y del signo como componentes de un formalismo no expresionista aparece en las obras de Nicolás de Stael o Fernando Zobel.

Antoni Tapies, Alberto Burri y Manolo Millares se encuentran entre los pintores que practican un informalismo que supone la recuperación de un elemento fundamental de las vanguardias como era el *collage*, con la incorporación de todo tipo de materiales hasta hacerlos protagonistas autónomos de la obra, pero abren también el camino de nuevas experiencias críticas sobre los objetos de la sociedad de consumo, la naturaleza y los comportamientos.

Paralelamente, a lo largo de los años sesenta, tanto en Estados Unidos como en Europa, se asiste a un progresivo auge de las tendencias concretas y constructivistas, si bien despojadas, aunque no en todos los casos, del proyecto ideológico que les acompañaba en el periodo histórico de las vanguardias. Volver a proporcionar un orden perceptivo basado en las leyes combinatorias del color y de la forma era la finalidad del Op Art practicado por Victor Vasarely o Julio Le Parc. La introducción de movimientos en estos efectos ópticos y la configuración de espacios con objetos tridimensionales que abandonan el espacio del cuadro y se construyen con materiales plásticos, máquinas musicales o tubos de neón serán características del arte cinético.

## Entre la imagen y el objeto

No sólo como reacción sino como consecuencia de la hegemonía de las tendencias abstractas, tanto en Europa como en Estados Unidos aparecen diferentes movimientos que recuperan las imágenes e inician un nuevo diálogo con los objetos ya producidos por la sociedad de consumo.

En el mismo marco del expresionismo abstracto y del informalismo surgen obras que recuperan imágenes en las que la poética del gesto permite la aparición de figuras atormentadas y deformadas por la propia pintura. Sin embargo, esas referencias no definen un nuevo espacio sino que colaboran eficazmente en la composición del cuadro. Aunque los matices que diferencian a los artistas que realizan este tipo de obras son importantes, no cabe duda de que con esas imágenes la pintura crea nuevos elementos dramáticos que establecen un nuevo tipo de relación con el espectador. Entre los pintores que han cultivado esta opción se destacan Antonio Saura, Jean Dubuffet, Jean Feautrier, Karen Appel, Asier Jorn o Pierre Alechinsky.

El problema de la incorporación de las imágenes a la pintura no podía hacerse, sin embargo, sin renunciar a las revoluciones sobre el concepto de arte llevadas a cabo por las vanguardias. A pesar de todo, no han faltado pintores y teóricos que han visto en este fenómeno la oportunidad de criticar la tradición moderna, considerando inevitable que la pintura debía volver a representar acontecimientos.



*Faribole et Perceval* en el Kentucky Center, Dubuffet.

Esto supuso, además, que algunos pintores que nunca habían abandonado las referencias a lo real, como Balthus, adquiriesen un protagonismo importante. Por otra parte, un pintor como Francis Bacon ha elaborado obras en las que las imágenes son consecuencias del uso del color en espacios agobiantes, determinados, a su vez por el movimiento violento de aquéllas. El artista expresa así sus miedos, angustias e ironías a través del nuevo protagonismo.

Estos fenómenos también han servido, utilizando aportaciones compositivas, figurativas y espaciales de las vanguardias, para formular un realismo crítico de contenido político y social como ocurre en los casos de los españoles Juan Genovés, Rafael Canogar, Eduardo Somoza, Eduardo Arroyo, el Equipo Realidad o el Equipo Crónica: la tradición del *Guernica* de Picasso no estaba demasiado lejos.

La nueva valoración de imágenes y de los objetos de la sociedad de consumo no sólo ofrecía posibilidades a la pintura a través de la representación, sino que tomados como datos físicos podían iniciar una relación distinta con la realidad. De este modo, recuperando el principio del *collage*, vemos algunos pintores vinculados al expresionismo abstracto incorporar objetos cotidianos a sus cuadros, como en el caso de Robert Rauschenberg o Jasper Johns, o convirtiendo esos objetos en obras de arte como ocurre en la conocida *Cama*, realizada por el primero en 1955, colgada y manchada de color. Este tipo de actividad fue definida como neodadaísmo y tuvo en el Nuevo realismo europeo sus expresiones más interesantes a partir de la utilización del *collage* y del ensamblaje de objetos y desperdicios de consumo. El mismo Duchamp criticó esta reutilización de sus *ready-mades* con una finalidad estética.

Estos componentes también forman parte de un movimiento más amplio y complejo como es el Pop Art, que tuvo su desarrollo más importante durante los años sesenta, fundamentalmente en Inglaterra y Estados Unidos. Las imágenes derivadas de los medios de comunicación de masas, como los cómics, el cartel, la publicidad o los objetos cotidianos pasaron a protagonizar la pintura no como objetos encontrados sino como experiencias artísticas autónomas que alcanzaban su significación en el hecho de aparecer en contextos nuevos y frecuentemente ajenos a su medio y soporte habituales. Las célebres series de latas de sopa Campbell y de Marilyn Monroe, de Andy Warhol, los fragmentos publicitarios de James Rosenquist, las viñetas de cómics convertidas en enormes lienzos de Roy Lichtenstein, los objetos blandos, como mesas, hamburguesas o máquinas de escribir, o la conversión de elementos cotidianos diminutos en objetos monumentales, de

Claes Oldenburg, están entre las manifestaciones más conocidas del Pop Art, que nunca enfrentó críticamente esa realidad sino que le proporcionó un estatuto artístico al proponer una meditación sobre la percepción de los objetos.

## El futurismo y la pintura metafísica

Italia es el país donde esta corriente se desarrolló. El teórico y el alma, de este movimiento fue el poeta italiano Marinetti. En sus escritos o manifiestos, a los que era muy aficionado, recalca su interés por la velocidad. La necesidad de dotar a sus figuras de movimiento lo fuerza a representarlas con varias cabezas. Otro de los autores más representativos del futurismo es Giacomo Balla. La pintura metafísica, por su parte, cuenta con una figura excepcional: Giorgio de Chirico.

### Giorgio de Chirico (1880-1978)

Aunque nació en Grecia, desarrolló su obra en Italia, especialmente en la ciudad de Turín. Sus obras representan calles y plazas porticadas vacías. De Chirico solía colocar en el centro de las plazas estatuas que proyectaban enormes sombras. Sus obras transmiten calma, soledad y nos sitúan fuera de cualquier tiempo real. También, representó figuras de maniquíes a modo de muñecos de madera. Sus obras principales: *Héctor y Andrómaca* y *El mal genio de un rey*.



*Héctor y Andrómaca*, Chirico.



## El surrealismo

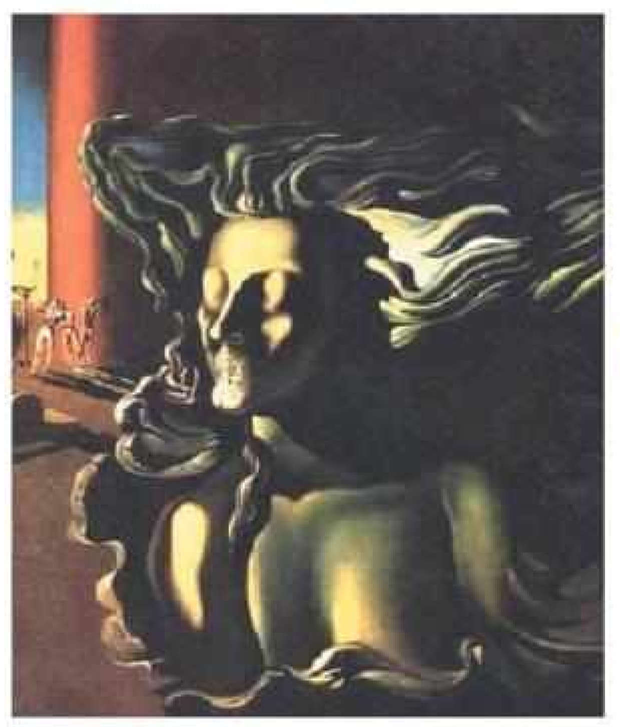
La pintura surrealista salta a la escena en 1925, determinada principalmente por el inconsciente. En esta corriente jugó un papel importante la figura del loco y el salvaje; el espiritismo o el sonambulismo. Se dan dos corrientes: el surrealismo abstracto y el surrealismo figurativo.

### Joan Miró (1903-1983)

Es uno de los representantes de la primera corriente. Posee una visión fantástica del mundo que se transforma en formas na-



*Mural de Miró*, Miró. Museo Wilhelm Hack, en Ludwigshafen, Alemania.



*El sueño*, Dalí.

### Salvador Dalí (1904-1989)

Se alineó al grupo de los surrealistas figurativos a partir de 1929.

Su obra se caracterizó por las asociaciones insólitas entre los elementos del cuadro. Sus formas crean una atmósfera onírica y delirante. Su colorido es brillante y luminoso, y representa los objetos con un realismo casi fotográfico. Sus principales obras son: *La persistencia de la memoria*, *La metamorfosis de Narciso* y *Los relojes*.

## La abstracción

El arte abstracto prescinde de todos los elementos figurativos. Sus representaciones se basan en formas llenas de color que nada tienen que ver con la realidad. Están ausentes las figuras humanas, los paisajes, y todo elemento convencional; sólo se presentan combinaciones de colores que expresan un lenguaje sin formas, lo mismo que ocurre con la música. Dentro de esta corriente encontramos figuras como Kandinsky y Paul Klee.

### Paul Klee (1879-1940)

Fue una figura ligada a la Bauhaus, escuela que jugó un papel también muy importante en la pintura. Junto con Kandinsky, Fieninger y Jawlensky formaron el grupo llamado El Jinete Azul. Su pintura se encuentra entre el arte abstracto y el figurativo. Tiene una gran ingenuidad, infantilidad y misterio en sus obras. El color se ordena libremente siguiendo los impulsos de la creación. Sus obras principales fueron: *Scenio*, obra que combina formas geométricas con manchas de color y *El jardín mágico*.

turales. Sus colores son vivos y luminosos, llenos de ingenuidad infantil. Los elementos propios son el punto, la línea y la estrella. Los cuadros responden a esquemas planificados y ordenados, aunque a primera vista no lo parezcan. Sus obras principales son: *El Carnaval del Arlequín* y *La Masía*.



*Insula Dulcamara*, Paul Klee.

## El Pop Art

Se desarrolló en los años sesenta y representó el lenguaje de la sociedad de consumo. Su denominación es la abreviatura del llamado Arte Popular. Arte propio de la sociedad urbana, su lenguaje se nutre de la publicidad y se aleja de la naturaleza. Inicialmente, utilizó imágenes conocidas con el fin de mostrar una postura crítica hacia la sociedad de consumo.

Cultivadores de Pop Art fueron el inglés Hamilton, los americanos Andy Warhol, Jasper John y Roy Lichtenstein, este último incorporó el lenguaje del cómic a sus obras.

### Andy Warhol (1929-1987)

Fue el máximo representante de esta corriente artística en Estados Unidos. Reprodujo imágenes de productos de consumo. Convierte al arte en un medio de expresión de la sociedad de consumo. Juega con las imágenes más populares y cotidianas de nuestro tiempo. Sus principales obras fueron: *Lata de sopa Campbell*, *Botellas de Coca Cola* y *Marilyn Monroe*.



*BMW* (detalle), Andy Warhol, 1978.

## La abstracción en la escultura

A medida que avanzó el siglo xx se dio una serie de cambios en las artes plásticas:

- Las obras se vacían; es decir, aparece el hueco. Como representante de esta tendencia tenemos a Gargallo.
- Se procede a la deformación para encontrar nuevas posibilidades. Ésta fue la práctica de Moore.
- La escultura se funde con el espacio, conteniendo un todo. Sus representantes más destacados son los hermanos Pesner.
- Las formas se convierten en atracción pura, como en el caso de Chillida.
- La representación del movimiento con las llamadas esculturas-máquina, practicado fundamentalmente por Claes Oldenburg.



*Esferas gigantes*, Oldenburg.

## Arquitectura

### El racionalismo en arquitectura

En el siglo xx aparece un nuevo concepto de arquitectura acorde con las necesidades de una nueva sociedad, determinadas por los grandes cambios ocasionados por la Revolución Industrial. En términos generales, se relacionaban principalmente con la demanda de viviendas dignas por parte de la clase trabajadora.

El racionalismo plantea la búsqueda de una arquitectura **basada en la razón**. Es el movimiento que define las formas y volúmenes elementales como el cilindro, el cubo, el cono y la


Edificio del Ayuntamiento de Alcudia, en Mallorca, España, Carlos Garau Tornabells, 1929. Obra representativa de la arquitectura racionalista balear.

esfera. Los antecedentes se pueden encontrar en el Neoclasicismo y, desde luego, en el Art Nouveau, que ya habían planteado muchos de los elementos.

La formación del movimiento moderno en la arquitectura se ha presentado tradicionalmente como una evolución desde la tradición ecléctica del siglo XIX hasta su depuración ornamental y topológica en los años veinte. En ese proceso, conceptos como los del racionalismo, funcionalismo, unidad del arte y técnica y negación de la historia y de los modelos del pasado eran asumidos, con mayor o menor entusiasmo, por arquitectos y grupos.

Esta línea argumental de una obra repleta de héroes y pioneros ha sido cuestionada rigurosamente en los últimos años. Si la actividad de un William Morris o la de los artistas y arquitectos de los distintos modernismos europeos ha podido ser entendida como una crítica radical al historicismo, como punto de partida de nuevos compromisos sociales y de una nueva concepción del proyecto que debería afectar los objetos cotidianos a la arquitectura, es más exacto analizarlos como consecuencias de tradiciones decimonónicas. La arquitectura y las teorías de los dos primeros decenios del siglo XX, denominadas equivocadamente protorracionalistas, suponen una opción, una tendencia, como distintos hábitos figurativos, en la que los elementos tradicionales y nuevas soluciones, lejos de ofrecerse como propias de un movimiento de transición, lo hacen de una manera autónoma y paralela a las primeras formulaciones del racionalismo y del funcionalismo.

En todo caso, en las obras de esta época encontramos mezcladas hipótesis nuevas y referencias o citas de la tradición y también en las tendencias racionalistas, que proponen una reducción radical de la forma y de las topologías arquitectónicas hasta su configuración más elemental y fácilmente reproducible, se puede observar una secreta inspiración a construir un nuevo clasicismo.

Al lado de la influencia de los nuevos materiales, de los motivos figurativos derivados de la precisión de la máquina y de la técnica, y del intento de vincular arte y producción como una manera de dar forma a la ciudad y a la vida, la arquitectura tenía que aceptar su propia tradición y, a la vez, proponer la fórmula operativa que en numerosas ocasiones pasaba por una geometrización del diseño y del proyecto, atendida como la más idónea para su estandarización. Sin embargo, entre las filas de los racionalistas no tardarían en levantarse dudas y así un crítico tan importante como Adolf Behne podía preguntarse, en 1926, si realmente eran las formas cuadrangulares las más funcionales desde el punto de vista social.

Buena parte de estos problemas comienzan a plantearse en Alemania con la fundación del Deutscher Werkbund en 1907. En él coinciden políticos, empresarios, intelectuales, artistas y arquitectos que intentan un compromiso entre el desarrollo tecnológico, la producción industrial y la investigación de un nuevo concepto de diseño capaz de dar respuesta no sólo a los intereses inmediatos de una competitividad industrial basada en el prestigio de la forma sino también a la arquitectura y a la ciudad. Esta utopía de formalizar los objetos afectará a casi todas las tendencias del movimiento moderno. Sin embargo, en el Werkbund ese fenómeno no partía tanto de los motivos visuales derivados de la técnica cuanto del afán de proporcionarles una imagen nueva.

Hermann Muthesius, Emil y Walter Rathenau, Henry Van de Velde, Walter Gropius y Peter Behrens son algunos de los industriales y arquitectos que coinciden en el Werkbund a partir de 1907. Muthesius y Behrens son las figuras más representativas, el primero en el sentido de intérprete de la tradición inglesa de las Arts, y Rathenau precisamente en 1907. Pero si éstos pueden presentarse como exponentes típicos de la ideología del Werkbund, la enorme heterogeneidad de sus componentes supone la existencia de un importante debate. Para algunos, como Van de Velde o Gropius, la investigación formalista, la defensa del artesanado y de la cualidad atribuida a sus productos y el sentido crítico con el que veían la relación con la industria constituían elementos suficientes como para defender la artisticidad de los objetos frente a las ideas de tipificación, reproducibilidad y compromiso con la producción que mantenían Behrens y Muthesius.

A pesar de todo, los proyectos arquitectónicos de Muthesius permiten atender a su idea de tipificación, también pasada por una defensa ultranza de la pasión por la forma como la mejor manera de sentar las bases normativas de un nuevo clasicismo, algo que también le ocurría a Behrens, para quien la tipificación era un procedimiento de análisis de tipo lógico. En el Congreso del Werkbund, celebrado en Colonia en 1914, Muthesius señalaba que un signo característico propio de las artes arquitectónicas debería ser la tendencia a lo típico... la tipificación rechaza todo lo que es insólito, busca lo común. Contra esta idea se levantaron numerosos arquitectos, entre ellos Van de Velde, que respondía afirmando que mientras existieran artistas en el Werkbund protestarían contra toda propuesta de establecer un canon o tipificación.

En la exposición celebrada en 1914, con motivo del mencionado congreso se construyeron varios edificios en los que la sugestión de la máquina era aceptada como una aportación figurativa, como un problema de lenguaje. Bajo esta perspectiva, el *Pabellón del vidrio* de Bruno Taut era un canto a las teorías expresionistas de la arquitectura de cristal. La *Fábrica modelo* de Gropius representaba una síntesis entre la valoración artesanal de los materiales y la meditación sobre una arquitectura contradictoriamente vinculada a los procesos industriales; el Teatro de Van de Velde se presentaba como una valoración expresiva, no típica, de una topología tradicional; el Pabellón de Hofmann recurría a una abstracción del clasicismo mediante el empleo de pilastras acanaladas y frontones.

La coherencia ideológica del Werkbund se ofrecía más como una declaración de intenciones que como un programa, aunque no se puede negar la enorme importancia de estos planteamientos. Llamadas a la utopía y retrocesos compositivos parecen formar parte de un mismo proyecto anterior suyo de mayor alcance. La fábrica de Gropius y Meyer, de 1914, puede leerse como una renuncia si se tiene en cuenta un proyecto de su autoría en la que el uso de nuevos materiales y las esquinas de hierro y cristal suponían un atrevimiento compositivo y formal que, sin embargo, hay que entender también como algo lejano a una hipotética estética tecnológica. En ambos casos, como en sus contradictorias defensas del artesanado y de la negación de la individualidad o el apoyo a lo repetitivo, lo que subyace es el ideal de la forma pura como garantía de una nueva arquitectura.

Las contradicciones que se han mencionado tienen una brillante comprobación en la obra de dos importantes arquitectos: Peter Behrens y Adolf Loos. El primero, protagonista indiscutible de las actividades del Werkbund y con un estudio por el que pasaron Le Corbusier, Gropius y Mies van der Rohe, intenta equilibrar el mito de la unidad entre arte y técnica con una composición simplificada de carácter clasicista, como ocurre, por ejemplo, en su Fábrica de Turbinas AEG construida en Berlín en 1909, verdadero templo del trabajo que resuelve en términos de fachada con una ilusión tan clasicista como la relación entre pilastra, arquitrabe y frontón.

Adolf Loos es, sin duda, uno de los arquitectos más brillantes de este periodo. Sus obras y sus escritos tuvieron una notable influencia en el movimiento moderno, no tanto porque anticipase soluciones racionalistas sino por sus afirmaciones radicales contra el modernismo de la **secesión vianesa** y el **historicismo decimonónico**. Su polémica contra el ornamento entendido como un impulso de delincuentes y degenerados no suponía un enfrentamiento arbitrario con la tradición. Es más: defendía la romanidad de la arquitectura y el modelo de la antigüedad clásica. En resumen, no apoyaba tanto al racionalismo funcionalista como a la razón clásica. Sin embargo, su clasicismo es abstracto, depurado, disciplinado, de tal forma que la imagen de la arquitectura no es sino el resultado de un atento estudio de los espacios interiores. Entre la ironía de su proyecto para el *Chicago Tribune*, de 1922, consistente en un rascacielos de granito negro en forma de columna dórica o las citas clasicistas de la casa de la Michaelerplatz, de 1911, lo que Loos propone es una concepción nueva del clasicismo que ya nunca más debería ser atendido como un arte sino como una construcción.



*La villa Lemke*, obra del arquitecto Mies van der Rohe, 1932-1933, en Berlín-Weissensee, Alemania.

Los arquitectos del denominado protorracionalismo planteaban una alternativa muy diferente de la que sostenían las vanguardias racionalistas en las que la revolución figurativa de las artes plásticas cumplió un importante papel. Las consecuencias del cubismo y del futurismo en la arquitectura, por otra parte, no habían sido sino una aproximación efímera, de máscara, y una práctica convencional. Las vanguardias radicales de los años veinte y el racionalismo partirán de nuevos supuestos, como se podrá comprobar.



*Capilla de Notre Dame du Haut*, Le Corbusier.

### Le Corbusier (1887-1965)

Fue un teórico que cumplió todos sus principios en cada una de sus obras. Los cinco principios que rigen su arquitectura son:

- Los edificios se levantan del suelo apoyándolos sobre **pilotes**; de esta manera, el espacio entre el suelo y el edificio propiamente dicho se vuelve transitable.
- Las cubiertas de los edificios se transforman en espacios habitables; son los llamados **techos-jardín**. Alojaban jardines, piscinas, canchas de tenis, etcétera.
- Los edificios cuentan con **ventanas longitudinales** de gran tamaño que proporcionan una mejor iluminación.
- Las **plantas son libres** en los diferentes pisos; es decir, pueden ser distribuidas de diferente forma unas con relación a las otras, lo que permite adaptarlas a necesidades específicas.
- Las **fachadas son libres**, sin ningún condicionamiento de los muros de carga.

Entre sus obras destacan: *Villa Saboya* y la Unidad de habitación, en Marsella.




Edificio de La Bauhaus, Gropius.

## La Bauhaus

Es una escuela creada en 1919 en la ciudad alemana de Weimar por el arquitecto Walter Gropius, quien durante los primeros años fue su director.

### Walter Gropius (1883-1969)

Su figura ha quedado unida a su actividad pedagógica en la Bauhaus. Desarrolló su arquitectura desde la lógica. Sus edificaciones son sosegadas y sin alteraciones. Por primera vez realiza fachadas enteras de vidrio. Sus obras principales: La fábrica Fagus y el Edificio de la Bauhaus.

### Mies van der Rohe (1886-1869)

Los materiales empleados serían determinantes para este autor, ya que los empleó como elementos expresivos: la piedra, el mármol, el acero y el vidrio en forma pura. Creó volúmenes claros y nítidos.

Diseñó rascacielos de metal y vidrio que servirán de base para la arquitectura contemporánea. Entre sus obras principales destacan: el edificio de oficinas de la Friedrichstrasse, en Berlín y el pabellón de Alemania para la Exposición Universal de Barcelona de 1929.



Galería Nacional en Berlín, Rohe.

## El organicismo

La **arquitectura orgánica** aparece hacia 1923 y supone la unión de las formas arquitectónicas con la naturaleza. Su máximo representante es Frank Lloyd Wright.

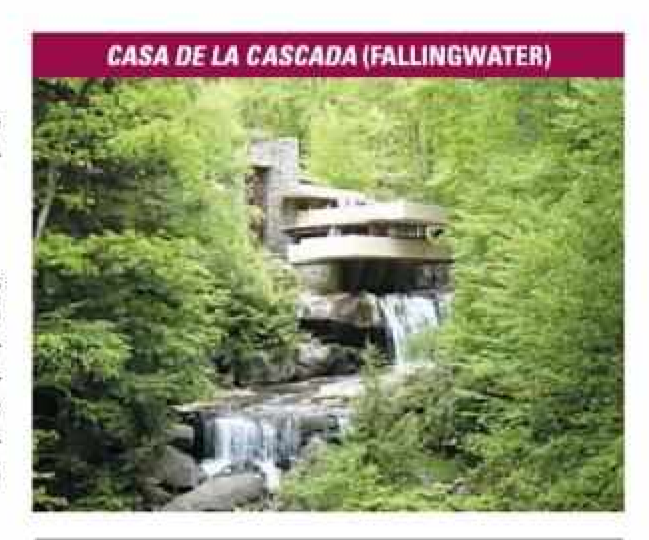
### Frank Lloyd Wright (1869-1959)

Desde el comienzo de su carrera se interesó por las relaciones de la arquitectura y la naturaleza. Fue un hombre de formación cosmopolita y tuvo dos influencias fundamentales: la arquitectura japonesa y los vestigios del arte maya. En sus construcciones se percibe una continuidad entre el interior y el exterior del edificio. Las plantas son libres y con continuidad en los ambientes. Entre sus obras principales están: la *Casa de la Cascada*, en Pensilvania y El Museo Guggenheim, en Nueva York.

## La crisis del movimiento moderno

Se ha podido comprobar que algunas de las razones de la crisis del movimiento moderno se encuentran en el fracaso de sus propios planteamientos y las autocríticas de sus protagonistas. Despojada de su ideología y ante la imposibilidad reconocida de transformar la vida y la ciudad con base en criterios de forma normativos, la vanguardia arquitectónica se presentaba banalizada en la vulgarización del estilo internacional o silenciosa y autobiográfica en la lucidez de algunos de sus más importantes representantes.

**_CASA DE LA CASCADA_ (FALLINGWATER)**



**Frank Lloyd Wright**
1937, Pennsylvania, Estados Unidos.

Wright, en su búsqueda de una arquitectura capaz de integrar la industria, la técnica y las máquinas con los grandes espacios naturales, construye la *Casa de la Cascada*. La estructura es geométrica, de planos horizontales de hormigón que juegan contra planos verticales de piedra. Se levanta sobre un precipicio, con una espectacular cascada. Por el techo entra directamente la luz solar que pasa a través de los árboles que rodean los costados de la casa. En esta construcción, Wright perfeccionó el uso de los materiales y la integración de los volúmenes del espacio interior de la casa con el espacio exterior.



Estación de TV Fuji en Odiaba, Kenzo Tange.

En la década de 1950, Le Corbusier inicia una las propuestas más sugestivas de la arquitectura contemporánea basada en una profundización del lenguaje tratando de agotar las posibilidades figurativas y tipológicas encerradas en el racionalismo y en su propia trayectoria. En la *Capilla de Notre Dame du Haut*, en Ronchamp, construida entre 1950 y 1955, las citas de las vanguardias se utilizan simbólicamente en un espacio retórico. Lo que a primera vista podría parecer un gesto irracional, no es sino una meditación sobre la historia, consciente de que su utopía ya sólo puede ser un fragmento formal que aspira a convertirse en un objeto insólito. Sus grandes proyectos urbanos y sus sueños sobre la reorganización de las grandes ciudades quedan reducidos a sacar todas las posibilidades expresivas y formales de los materiales y de la experimentación con el lenguaje. Otros ejemplos de esta actitud de Le Corbusier son su Unite d'Habitation, construida en Marsella en 1952, el Convento de la Tourette en Eveux, de 1960, y sus trabajos para Chandigah, en India, realizados entre 1951 y 1960. La modulación escultórica del hormigón, el uso de la memoria y del enriquecimiento figurativo aparecen en estas obras, que no tardarían en crear escuela, desde Estados Unidos hasta Japón.

Muy diferente es la actitud sostenida por Mies van der Rohe en Estados Unidos, donde mantuvo una defensa orgullosa de la ortodoxia del racionalismo, aunque sin ningún compromiso con la ciudad. Su arquitectura se presentaba inalcanzable. Entre el manierismo propiciado por Le Corbusier y la sublimación racionalista de Mies van der Rohe, comienzan a surgir durante la segunda posguerra diferentes alternativas al movimiento moderno, aunque es cierto que muchas de ellas nunca pudieron renunciar a una herencia tan inquietante. Así se abren paso distintas posturas, desde las consecuencias planteadas por la labor de algunos maestros como Louis Kahn, que recurre a la historia y a la composición tradicional para crear nuevos espacios de calma, o Alvar Aalto, que realiza una síntesis entre las tradiciones vernáculas locales y las poéticas del racionalismo, hasta la utilización de la obra de Wright como bandera de una opción orgánica y antirracionalista de la arquitectura. Mientras tanto, la obra de Wright recorre aspectos insospechados y gestuales como ocurre en la espiral, convertida en objeto, del Museo Guggenheim construido en Nueva York en 1959.

En Italia, la constatación del agotamiento del movimiento moderno abre dos vías absolutamente opuestas; así, si el

neorrealismo de Ludovico Quaroni o Mario Ridolfi que aspira a un nuevo tipo de compromiso social de lenguaje respeta las tradiciones nacionales y populares, el neoliberty, con Roberto Gabetti, Aimaro d'Isola o Pablo Portoghesi entre sus partidarios, propone una relectura de la historia, buscando entre los elementos desplazados por la línea canónica del racionalismo de la razón una nueva experiencia con el lenguaje y la oportunidad de reconsiderar la misma profesión de arquitecto.

Pero es tal vez entre los herederos más directos del movimiento moderno donde se encuentran las alternativas más coherentes, pues asumen las consecuencias del reciente pasado pero ensayan una nueva relación con la sociedad y recuperan elementos antropológicos y morfológicos tradicionales frente a la idea de la ciudad defendida por los C.I.A.M que proponía una división en zonas funcionales de producción, residencia o consumo. En este sentido, el último Le Corbusier se convertirá en referencia ineludible. Se recupera el concepto de lugar, de calle, de plaza, se bucea en las sugerencias figurativas de la vanguardia y se profundiza no sólo en las posibilidades expresivas y simbólicas de la arquitectura sino también en la definición de su propia especificidad. En esta amplia tendencia podemos reconocer la labor de arquitectos, en ocasiones opuestos entre sí, como Giancarlo de Carlo, Aldo van Eyck, Peter Smithson y el **Nuevo brutalismo inglés** o Kenzo Tange y el grupo Metabolismo japonés.

A pesar de todo, en las décadas de 1950 y 1960, la tradición funcionalista plantea una huida hacia delante confiada en la tecnología como la única capaz de realizar la utopía. La solución del caos metropolitano no es ya una cuestión política sino técnica y científica. En este sentido se suceden los proyectos en los que el diseño incorpora como datos esenciales la técnica y la ciencia, lo cual aleja las incertidumbres de lenguaje de la arquitectura, que se disuelve en las grandes megaestructuras urbanas. La imagen final no es la de una investigación tipológica ni formal, sino que se reduce a la presencia ostentosa de la técnica. Una investigación irónica sobre estos supuestos es la desarrollada en los años sesenta por el **grupo Archihram**. Sus organismos presentan aspectos zoomorfos y biomorfos, son móviles y permanentemente renovables.

## El arte conceptual y las nuevas tendencias

Desde la segunda mitad de la década de 1960 y como consecuencia de los caminos abiertos por las tendencias anteriores, se sucede una interminable serie de movimientos que persiguen no sólo cuestionar el arte sino reducirlo o ampliarlo a una presentación de los propios mecanismos y procesos de creación. El objeto artístico pierde cualquier valor frente a la primacía del concepto, de la idea.

Esta perspectiva suponía, a la vez, continuar los canales de comercialización y el sistema de relaciones sociales: el *happening*, el *Body Art*, el *Land Art*, el *fluxus*, el arte povera o el arte conceptual son otras tantas manifestaciones de este fenómeno.

## La arquitectura posmoderna

Durante la década de 1980 se produjo un regreso a la arquitectura clásica. De acuerdo con el teórico estadounidense Jencks, la arquitectura posmoderna se puede dividir en:

- **Arquitectura irónica.** Emplea los elementos clásicos con ironía y de manera inconexa.
- **Arquitectura latente.** Toma del clasicismo sus principios de organización básicos.
- **Arquitectura fundamentalista.** Toma del clasicismo los elementos geométricos esenciales. Dentro de este grupo estaría Rafael Moneo y su obra: el aeropuerto de Sevilla.
- **Arquitectura canónica.** El arquitecto Ricardo Bofill sería un ejemplo de esta tendencia. Se desarrolla fundamentalmente en Norteamérica y en Inglaterra.
- **Arquitectura moderna.** Propone el eclecticismo y el mantenimiento de los elementos clásicos.



Pila bautismal de la Iglesia de Iesus de Donostia, Rafael Moneo. Muestra representativa de la arquitectura fundamentalista, en San Sebastián de Donostia, España.

| La arquitectura del siglo xx | | |
|---|---|---|
| Primera mitad del siglo | | |
| El racionalismo | La Bauhaus | El organicismo |
| Le Corbusier<br>• Villa Saboya.<br>• La Unidad de Habitación, en Marsella.<br>• *La capilla de Notre Dame du Haut.* | Walter Gropius<br>• La fábrica Fagus.<br>• El edificio para la Bauhaus.<br><br>Mies van der Rohe<br>• El edificio de oficinas de la Friedrichstrasse, en Berlín.<br>• El pabellón de Alemania para la Exposición Universal de Barcelona de 1929. | Frank Lloyd Wright<br>• La *Casa de la Cascada*, en Pennsylvania.<br>• El *Museo Guggenheim*, en Nueva York. |

| Segunda mitad del siglo | | | |
|---|---|---|---|
| Principales autores de la arquitectura de la década de 1950 | Tendencias de la arquitectura de la década de 1960 | Tendencias de la arquitectura posmoderna | Las últimas tendencias |
| • Gio Ponti<br>• Félix Candela<br>• Jon Utzon, Eero Saarinen Kenzo Tange<br>• Allison<br>• Peter Smithson<br>• Louis Kahn<br>• Ridolfi<br>• Vittorio Gregotti<br>• Alvar Aalto | • Desarrollo del urbanismo.<br>• El metabolismo (Japón). | • Arquitectura irónica.<br>• Arquitectura fundamentalista.<br>• Arquitectura canónica.<br>• Arquitectura moderna. | • La reconstrucción.<br>• El High Tech. |

## La reconstrucción

Propone la desintegración del edificio; la función se separa de la forma. Los arquitectos experimentan con las formas e incluso las dotan de color. El arquitecto más representativo de esta tendencia es Peter Eisenman.

### Peter Eisenman

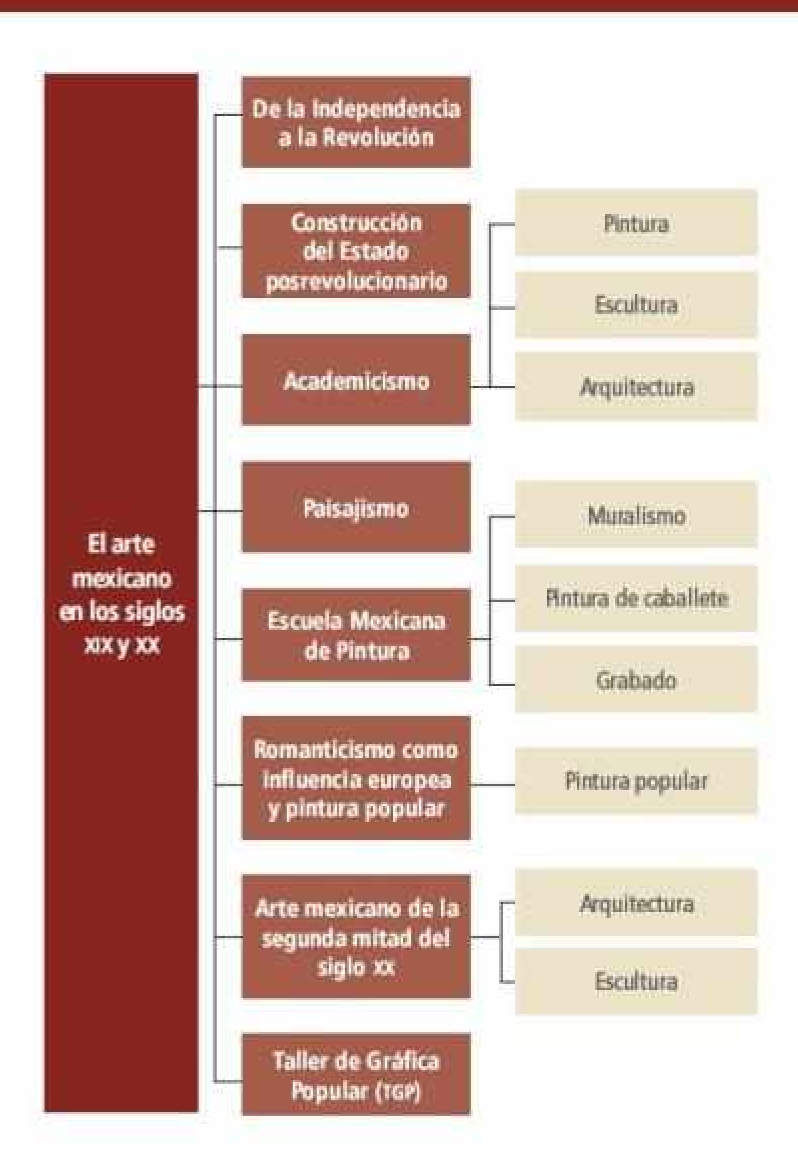
Peter Eisenman nació en Nueva Jersey, Estados Unidos, en 1932; desciende de inmigrantes judíos provenientes de Alemania. Colaboró con Walter Gropius durante los últimos años de la década de los cincuenta. En 1975 se convirtió en miembro de Five Architects. En 1967 fundó el Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos de Nueva York, que pronto ocupó un lugar preponderante en el mundo de la arquitectura. Ha construido un gran número de obras, donde proyecta su visión provocadora de la arquitectura, como: Centro Wexner para las Artes, en la Universidad Estatal de Ohio, el Centro de Convenciones de Colón, en Ohio, el Centro Aronof para el Diseño y el Arte, en la Universidad de Cincinnati, la Ciudad de la Cultura de Galicia, un centro cultural compuesto por varios edificios. En 2010 recibió el premio de la Fundación Wolf de la Artes, el cual se entrega con una rotación anual entre arquitectura, música, pintura y escultura.

## El High Tech

Esta propuesta se basa en el uso de la tecnología de punta. La obra más representativa es el Centro de Arte Contemporáneo Georges Pompidou de París, realizado por los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers. También, podemos incluir en esta tendencia a Norman Foster.

# CAPÍTULO 26

## El arte mexicano en los siglos XIX y XX






*Paloma*, Juan Soriano, 1990, escultura en bronce. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO).

**Los constantes cambios que México experimenta a partir del movimiento de Independencia en el siglo XIX traen como resultado que, ya en el siglo XX, el Estado posrevolucionario dicte los temas y funciones de un arte mexicano en el que se plasma la realidad nacional, principalmente a través del muralismo, encabezado por José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.**




## De la Independencia a la Revolución

La lucha armada del movimiento de Independencia de México, que inició el 16 de septiembre de 1810 estuvo llena de matices ambivalentes de unión y separación del pueblo que se vieron reflejados al término del movimiento por Agustín de Iturbide con su Plan de Iguala y los Tratados de Córdoba en 1821. Ante la emancipación del dominio español, los habitantes carecían de una identidad nacional; los únicos elementos en común que tenían eran vivir en un territorio que pretendía ser un Estado y la religión católica. Pero la diferencia de clases sociales, las costumbres y pobreza permanecieron, todo ello aunado a una nueva crisis política que no permitía al país salir del caos económico que se vivió como consecuencia de la guerra; los campos estaban devastados para su producción, el capital español fue expulsado tras el regreso de éstos a su país, la inestabilidad política no atraía al capital extranjero para invertir tras la lucha entre liberales (federalistas) y conservadores (centralistas) apoyados por la logia masónica yorkina y la escocesa, respectivamente. Cabe resaltar que, entre 1821 y 1850, hubo cincuenta gobiernos, lo cual refleja la inestabilidad política nacional. Todo ello alimentaba la ambición de las potencias internacionales, Inglaterra, Estados Unidos y Francia, que buscaban apoderarse del territorio mexicano.



*Orizaba desde el Puente del Paso del Toro* (detalle), *Álbum del Ferrocarril Mexicano*, Casimiro Castro, 1877.

En ese contexto, se dio la independencia de Texas (1836) y su anexión a Estados Unidos en 1845, la firma del Tratado Guadalupe Hidalgo que cede Nuevo México y Alta California luego de la guerra sostenida por Santa Anna en defensa del territorio contra Estados Unidos de 1846 a 1848. La guerra de los tres años (1858-1860) y las leyes de Reforma (1859-1860) son otros momentos detonantes en la historia que dieron rumbo a la política mexicana hacia el liberalismo al mismo tiempo que el gobierno juarista ejecutó las leyes de Reforma con la finalidad de formar una sociedad libre y con igualdad de todos ante la ley de mano de la disolución de las asociaciones religiosas y la propiedad comunal indígena, lo cual fue equivalente a ser despojados de sus tierras y la religión que había sido su refugio y medio de expresión, mientras que el liberalismo proponía la

separación de la Iglesia y del Estado por lo que la Reforma implicó entregar al país en manos de los más fuertes. Durante la Reforma, se llevó a cabo la desamortización de la tierra, pero se afectó principalmente a la Iglesia. Las comunidades indígenas fueron perjudicadas en menor medida y fue hasta el porfiriato cuando dichas comunidades experimentaron la pérdida de sus tierras comunales por la Ley de terrenos baldíos de 1883.

Asimismo, Juárez determinó suspender el pago de la deuda externa a Francia, Inglaterra y España en 1861. Éste fue el pretexto ideal para el gobierno francés, que pretendía instaurar una monarquía con la intervención francesa iniciada en 1862. Este movimiento bélico llevó a Francia, pese a la derrota que sufrió el 5 de mayo de dicho año, a ocupar la ciudad de México en 1863 y establecer el gobierno de la Regencia, para luego instaurar el Imperio de Maximiliano de Habsburgo (1864-1867). La lucha de los republicanos, encabezados por Juárez, concluyó con el triunfo de la República y el fusilamiento de Maximiliano en el Cerro de las Campanas. Dicho acontecimiento dio pie a la República Restaurada (1867-1876), periodo de nueve años entre el gobierno de Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada hasta la llegada de Porfirio Díaz.

Porfirio Díaz logró favorecer un periodo pacífico ("paz porfiriana"), que permitió una estabilidad política prolongada (1876-1911) que no se había dado desde la Independencia de México. Esto impulsó el progreso económico que, a su vez, favoreció el logro de los objetivos de Díaz: "orden y progreso"; "poca política y mucha administración", con la construcción de vías férreas, obras públicas, la modernización de los puertos marítimos para el comercio, el crecimiento de la producción minera y de la inversión extranjera, que ayudó a crear el sector industrial. Por su parte, el sector agrario se rigió por el sistema de haciendas con las tiendas de raya. La devaluación de la plata, la recesión internacional de 1907 y 1908, las huelgas de Cananea y Río Blanco, junto con las declaraciones de Díaz en la entrevista con el periodista estadounidense Creelman, fueron los factores que desencadenaron el movimiento revolucionario para derrocar al régimen porfirista, bajo la bandera del "Sufragio efectivo, no reelección" y el reparto agrario en pro de la justicia campesina explotada.

## Construcción del Estado posrevolucionario

El Estado posrevolucionario mexicano pasó a convertirse en rector de la economía para potencializar el crecimiento económico; sin embargo, la inversión industrial tenía poca posibilidad de desarrollo por no contar con mano de obra calificada. Aunado a esto, nos encontramos, una vez más, con la inestabilidad política que no facilita el desarrollo de la economía con una oferta y demanda escasas. El acelerado crecimiento industrial y científico a escala mundial eran los factores que fortalecían al Estado a principios del siglo XX; por lo tanto, la política debía orientarse a impulsar el desarrollo científico con educación especializada en la materia, inversión e infraestructura.

Por lo anterior, el Estado posrevolucionario aceleró y consolidó el crecimiento de la educación técnica para mejorar la estructura socioeconómica de la nación que, a pesar de los esfuerzos de la intervención estatal, se vio afectada por el crack económico de 1929 y optó por implementar el modelo de sustitución de importaciones que fortaleció la industria nacional y el mercado interno.

A esto se debe que la educación impulsada durante el gobierno de Lázaro Cárdenas en los años treinta fuera de carácter socialista, pasando a ser un instrumento político que beneficiaba la economía impulsando la enseñanza rural, pero, sobre todo, la técnica que formaría a los ingenieros y obreros calificados; por ello, fundó el Instituto Politécnico Nacional en 1936. El socialismo también permeó el reparto agrario, la conformación de la CTM, CNC y el *boom* del sindicalismo nacional. Todo ello dentro del contexto de la expropiación y nacionalización del ferrocarril y el petróleo.

Es este Estado posrevolucionario el que dictará los temas y funciones del arte mexicano durante el siglo XX en el que plasman la realidad nacional.

## Academicismo

La reorganización de la Academia, donde los maestros europeos vinieron a fundar una enseñanza académica basada en la época clásica, data de 1843 cuando Antonio López de Santa Anna la convirtió en Academia Nacional de San Carlos de México y cuya dirección quedó a cargo de Peregrín Clavé. No obstante, en 1867 la Academia Nacional se convirtió en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

## Pintura

Las pinturas elaboradas entre los años 1850 y 1900 hacen referencia al arte producido y aprendido en las grandes academias de la época del restablecimiento del nuevo orden mundial a partir de la emancipación de las colonias y de las rebeliones sociales impulsadas por la Revolución Francesa, en favor de sociedades basadas en los derechos humanos y la democracia. México se mantuvo inmerso en este proceso y, como consecuencia de la independencia, el arte tuvo un estancamiento por la crisis política y económica. Ésta se supera, como se dijo, a partir de 1843.

El maestro de pintura fue Pelegrín Clavé, quien trabajó en México desde 1846 a 1868 bajo la pintura idealista alemana con temas inspirados, principalmente, en el Antiguo Testamento. Algunos de sus discípulos fueron Joaquín Ramírez, Rafael Flores, Ramón Segrado y José Salomé Pina.

La pintura histórica fue un punto esencial en la enseñanza de Clavé que estimuló la ejecución de obras del antiguo mundo indígena. Por ello, José Obregón pintó *El descubrimiento del pulque* y Rodrigo Gutiérrez *El Senado de Tlaxcala*. Todo ello resulta más un esfuerzo interpretativo por parte del pintor para relacionar el mundo clásico y el pasado indígena que un trabajo forzado de querer adecuar la indumentaria clásica a la indígena.

Rodrigo Gutiérrez pintó el único desnudo femenino de la escuela académica mexicana, *La amazona de los Andes*. Rebull pintó los retratos de Maximiliano y Carlota, y a petición del emperador, decoró las terrazas del Castillo de Chapultepec. Fue un clasicista que trató temas paganos, históricos y retratista.

La Academia tenía la enseñanza clásica idealista ya que Clavé se apegó al Romanticismo clasicista de Ingres; idealizaba sus figuras en rostros y manos, pero era objetivo en el resto. Intentó revivir la pintura mural iniciada por Juan Cordero, rival de Clavé.



*El descubrimiento del pulque*, 1869, José María Obregón (1832-1902). Óleo sobre tela, 189 × 230 cm. Museo Nacional de Arte.

Juan Cordero (1824-1884) se formó en Roma e introdujo los tipos mexicanos a la manera clásica, por ejemplo, *Colón ante los Reyes Católicos* y *El Redentor y la mujer adúltera* son el antecedente de la pintura mural mexicana. Realizó pintura mural en la Iglesia de Santa Teresa y en la cúpula de la iglesia de San Fernando. Por su relación con Gabino Barreda, quien divulgó y apoyó la filosofía positivista en México, pintó el primer mural de tema filosófico en la Escuela Nacional Preparatoria (hoy desaparecido).

## Escultura

En el siglo XIX, la escultura no tuvo la misma fortuna que la pintura. La Academia efectuó esfuerzos por impulsarla con el español Manuel Vilar (1812-1860), quien llegó a México en 1846 e inició el interés en los héroes indígenas que a largo plazo llevó a uno de sus discípulos (Miguel Noreña) a elaborar una obra como la escultura para el *Monumento a Cuauhtémoc*. Otros de sus discípulos fueron Martín Soriano con mármol de *San Lucas* (1860) y Felipe Sojo con el busto de Maximiliano vaciado en bronce. Los temas socorridos en la segunda mitad del siglo XIX eran representaciones religiosas, simbólicas y conmemorativas. Fue Ignacio Asúnsolo quien rompió con la escuela académica afrancesada y se vinculó a la plástica que surge con la Revolución Mexicana, por ello José Vasconcelos lo convoca, junto con Diego Rivera, para que participe en su política en beneficio de un arte nacionalista.

## Arquitectura

La arquitectura fue menos abundante que la escultura y casi toda ha desaparecido. El responsable de esta disciplina en la Academia, fue Javier Cavallari y sus discípulos Lorenzo de la Hidalga (autor del *Ciprés de la Catedral Metropolitana*, actualmente destruido), Manuel F. Álvarez, Antonio Torres Torija. Introdujo normas clásicas y realizó la fachada clásica de la Academia.



*Cuauhtémoc*, 1887 Francisco M. Jiménez (peana) y Miguel Noreña (estatua). Bronce. Paseo de la Reforma. (Foto: Irene León).



*Cañada de Metlac*, 1893. José María Velasco (1840-1912). Óleo sobre tela, 104 × 160.5 cm. Museo Nacional de Arte.

## Paisajismo

Este estilo de pintura era una de las novedades del siglo y en México tuvo auge durante el gobierno de Porfirio Díaz; lo introdujo el italiano Eugenio Landesio, cuyos discípulos fueron José María Velasco, Luis Coto, José Jiménez, Javier Álvarez, Gregorio Dumaine y Salvador Murillo, quienes desarrollaron su arte en dos etapas:

- De 1876 a 1888: se desarrolla y se destaca por el nacionalismo porfirista.
- De 1888 a 1911 hasta la renuncia de Díaz: desarrollo artístico influido por el arte francés y su cultura.

El máximo exponente fue José María Velasco, excelente dibujante y colorista graduado en 1861 de la Academia Nacional de San Carlos, interesado por los temas románticos, como se aprecia en sus obras *Valle de México, Un paseo por los alrededores de México* y *México;* pintó arboledas, rocas, cascadas, lejanías, cerros, los volcanes, arquitectura colonial y sembradíos.

Asimismo, cabe señalar que, en el tránsito entre el arte academicista y la Escuela Mexicana de Pintura, se encuentra el modernismo que, prácticamente, corresponde al porfiriato y que incluye a autores como Joaquín Claussell, Romano Guillemín, Gerardo Murillo, el Doctor Atl y Saturnino Herrán.

## Escuela Mexicana de Pintura

El término Escuela Mexicana de Pintura es fruto del análisis y crítica de los historiadores para referirse al periodo de 1921 hasta la primera mitad del siglo XX, que abarcó la producción de artistas nacionales y extranjeros.

Se caracteriza sobre todo por expresar un discurso público al alcance del pueblo a través de las imágenes de artistas mexicanos que, por primera vez, se concentran en sus raíces para lograr un arte propio destacando en el movimiento de la revolución y resume la historia nacional promoviendo el nacionalismo bajo discurso socialista y revolucionario.

El fruto de esta Escuela Mexicana son los grandes muralistas, pintores de caballete y los grabadores.



Fragmento de *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, Diego Rivera, 1947. Fresco sobre tablero transportable. Museo Mural Diego Rivera, Ciudad de México.



## Muralismo mexicano

Además de ser una movilización de carácter sociopolítico, la Revolución Mexicana también fue un movimiento artístico-social que continuó en el periodo posrevolucionario con la reconstrucción nacionalista del país bajo las nuevas tendencias ideológicas y políticas incluyentes de las clases sociales marginadas durante el Porfiriato. Por tal razón, los murales fueron un medio de expresión artística de la situación política y del pueblo; eran la forma de conmemorar la revolución y la historia precolonial teniendo entre sus grandes representantes a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco; todos ellos impulsados por el principal promotor del muralismo: José Vasconcelos, quien, como secretario de Instrucción Pública, solicitaba la decoración conmemorativa de escuelas y otros edificios públicos pues consideraba que el arte heroico ayudaría al pueblo a confiar en el nuevo orden; por ejemplo: la Escuela Nacional de Agricultura, el Hotel del Prado, la Escuela Nacional Preparatoria, etcétera.

En conclusión, el valor del muralismo mexicano es su función como medio creador e impulsor de la confianza en el nuevo orden político y social basado en los colores e imágenes de herencia indígena destacando al arte mexicano a escala mundial.

### Diego Rivera (1886-1957)

Guanajuato vio nacer a este gran muralista el 8 de diciembre de 1886, quien se acercó al arte a través del paisajista José María Velasco. Estudió en la Academia de San Carlos en México y la de San Fernando en Madrid; además, residió en París de 1909 a 1920 donde practicó la pintura impresionista y cubista. Para 1921, regresó a México en su plena madurez artística plasmada en sus murales. Su obra se caracteriza porque transmite la sensación de movimiento. Su formación en Europa estuvo marcada por las obras cubistas de Picasso y la incorporación de los trabajadores en las obras de Cézanne. Por tal razón, representa a los aldeanos como sujetos en sus murales de tal modo que logra un carácter narrativo del mundo indígena, de la cultura popular y la historia patria. Ejemplo de ello son algunos murales de la Escuela Nacional Preparatoria, el Palacio de Bellas Artes, la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo y de la Secretaría de Educación Pública.

Bajo la tendencia socialista del cardenismo, dirigió el sindicato de pintores, integrado por José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, entre otros, para ilustrar la historia de México y los ideales revolucionarios.

### David Alfaro Siqueiros (1896-1974)

Nació en la ciudad de México el 29 de diciembre de 1896, formado artísticamente en la Academia San Carlos. Fue un hombre interesado en la vida política y armada revolucionaria siendo parte del ejército constitucionalista contra Victoriano Huerta. Más adelante, viajó a Europa de 1919 a 1921; se afilió al Partido Comunista de México, participó en la fundación del sindicato de artistas y creó el periódico *El Machete*. Este contexto determinó los temas de sus obras haciendo referencia a los grupos obreros, su lucha social, la pobreza y la política. Se caracteriza por su gran dinamismo, abstracción y fuerza de las imágenes, como puede observarse en el Hospital de la Raza, la Escuela Nacional Preparatoria, el Sindicato Mexicano de Electricistas (*Retrato de la burguesía*) y el *Poliforum Cultural Siqueiros* (*Marcha de la humanidad en América Latina hacia el cosmos).*

**NUEVA DEMOCRACIA**

**David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Mural, Palacio de Bellas Artes**
1945. Muralismo mexicano © Sociedad de Autores y Compositores de las Artes Plásticas (Foto: Irene León).

En 1945, David Alfaro Siqueiros contribuyó a la decoración del Palacio de Bellas Artes situando sus murales al lado de los de Diego Rivera y José Clemente Orozco. En su obra *Nueva Democracia* destaca el gigantesco torso de una mujer que emerge de un volcán en erupción y parece salirse del muro, lleva cadenas y grilletes en las muñecas y una antorcha y una flor en las manos. La mujer representa la democracia liberada de las guerras y opresiones. La técnica usada fue piroxilina aplicada sobre tablero con la técnica de la pistola de aire que produce el efecto de seguir al espectador a partir del punto de observación que éste adopte.

En la obra *Por una seguridad completa y para todos los mexicanos* (1951-1954) se encuentra en el Centro Médico Nacional La Raza del IMSS. A juicio del propio artista, el mural es "antiprimitivista y de intención realista moderna". Esta obra conjunta los principios teóricos postulados por el pintor, los cuales éste había puesto en práctica sólo de manera aislada y, hasta cierto punto, experimental. Su tema es la oposición entre la seguridad social y la carencia de ésta, repleta de simbolismo.

El hilo conductor de la vida artística de Siqueiros fue la ideología política del socialismo revolucionario, que se apoya en la modernidad tecnológica; por ello, su pintura debía ser innovadora con la "arquitectura dinámica", basada en una composición con perspectiva poliangular. Para lograrla, recorría el espacio por el que se trasladarían sus espectadores para definir los puntos focales de la composición, incluso llegó a utilizar una cámara de cine para reproducir el movimiento y visión del espectador como un instrumento para ajustar el espacio a la mirada dinámica. Tal era su fe en la modernidad tecnológica que la unificó con el arte en su Taller Experimental en Nueva York desde 1936.

## José Clemente Orozco (1883-1949)

Este muralista, originario de Zapotlán, Jalisco, nacido el 8 de noviembre de 1883, era consciente del poder comunicativo del arte en la sociedad, pues inició su carrera como dibujante de caricaturas en los periódicos revolucionarios. Su formación fue polifacética ya que estudió agricultura, matemáticas y dibujo ar-



Catarsis, 1934 (fragmento) José Clemente Orozco (1882-1949). Mural, Palacio de Bellas Artes © Sociedad de Autores y Compositores de las Artes Plásticas (Foto Irene León).



*Paisajes hagiográficos de Santa Teresa de Jesús*, Fernando Rodríguez Lago.

quitectónico; artísticamente, tuvo influencia del grabador José Guadalupe Posada. Los grandes temas de sus murales no sólo eran dictados por la vida política, sino por los valores universales, la libertad del hombre para decidir y forjar su futuro dentro de la vida cotidiana, la justicia y la muerte bajo una técnica realista-expresionista con carácter trágico, figuras contorsionadas llenas de color y dramatismo, apoyado en la tradición precolombina llena de rigor geométrico y hieratismo.

Su técnica pictórica es de una pincelada suelta, amplia y larga con tonos sombríos que en ocasiones se convierten en un cromatismo contrastado con una línea llena de angulaciones.

Sus obras más representativas son *Hombre en llamas, Hidalgo, Omnisciencia* y *Lucha por la liberación de México,* los murales del Hospicio Cabañas en Guadalajara y *Catarsis,* ubicado en el Palacio de Bellas Artes, que representa al hombre industrializado y enajenado y que hace referencia al cambio histórico nacional en el que estuvieron inmersos los mexicanos, pues de la guerra revolucionaria pasaron a la era de industrialización. Todo ello plasmado con sangriento colorido y violento impacto.

Pero el arte muralista no se encasilló sólo en temas políticos, revolucionarios, posrevolucionarios o de la historia de México; además, hubo muralismo religioso realizado por alumnos de Siqueiros y Orozco. Tal es el caso de Roberto Montenegro quien pintó un mural en la ex iglesia de San Pedro y San Pablo en México titulado *Fiesta de la Santa Cruz* y del poblano Fernando Rodríguez Lago con los *Pasajes hagiográficos de Santa Teresa de Jesús* en su capilla ubicada en el Templo del Carmen en Puebla bajo la técnica poliangular de Siqueiros.

Entre algunos otros muralistas tenemos a Juan O'Gorman quien pintó el Museo de Historia del Castillo de Chapultepec; el Doctor Atl y Jorge González Camarena y José Chávez Morado quien ejecutó varias obras en la Facultad de Ciencias en Ciudad Universitaria.

## Pintura de caballete

La pintura se vio permeada por los cambios artísticos del siglo XX, como el cubismo, expresionismo y surrealismo como oposición al academicismo y, en México, se denominaron artistas de la contracorriente a los que pertenecieron a este periodo desde los años veinte a los años cincuenta y se opusieron a los artistas muralistas.

Algunos representantes son Juan Soriano, Pedro Coronel, Ricardo Martínez, Agustín Lazo, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, el escultor Germán Cueto, Antonio Ruiz "El Corzo", Alfonso Michel, Miguel Covarrubias, Frida Kahlo y Juan O'Gorman.

Todos ellos se distinguen por mantener características y relaciones con el arte europeo bajo los temas de la vida cotidiana, actitudes de la sociedad mexicana, tradiciones nacionales, pero sin el carácter discursivo del nacionalismo cargado de héroes ni ideología positivista.



*Las dos Fridas*, 1939, Frida Kahlo (1907-1954). Óleo sobre tela, 172 × 172 cm. Museo de Arte Moderno. 

Agustín Lazo es el mexicano más ligado al movimiento surrealista; Manuel Rodríguez Lozano realizó retratos e imágenes de mexicanos típicos, pero ni campesinos hieráticos ni mestizos idealizados, sino tipos urbanos.

## Grabado

Sin duda, el grabado fue una de las grandes manifestaciones artísticas trabajadas en México, principalmente por José Guadalupe Posada, quien nació en 1852 en Aguascalientes. Su obra plasma el estilo de vida y crítica social entre la alta sociedad y el pueblo, la cotidianidad, hechos históricos, el sentir de la sociedad mexicana e imágenes religiosas; asimismo, aborda el tema de la muerte con humor dentro de la tradición mexicana del Día de muertos con su innumerable cantidad de calaveras o catrinas. También, realizó ilustraciones para Manuel Manilla y trabajó en conjunto con José Trinidad Pedroza en la edición del periódico *El Jicote*; de esta manera, Posada extendió su crítica histórica a través de sus personajes políticos y del pueblo cargado de humor y crítica. Todo ello alejado de la tendencia del academicismo que reinaba en el arte mexicano. Sus grabados tuvieron una importante influencia en los artistas mexicanos del siglo XX, en particular en los muralistas.



*Calavera zapatista*, José Guadalupe Posada (1852-1913), grabado.

Otro exponente del grabado es Antonio Vanegas Arroyo, quien destaca por ilustrar la música popular de los corridos, fruto de la revolución; pero, sin duda, lo recordamos por su ilustración cómica y caricatura política.

El grabado entró en decadencia a principios del siglo XX por diferentes factores: la crisis política y económica del país tras la revolución y el desarrollo de la fotografía y del fotograbado, los cuales innovaron la forma de ilustrar libros, revistas y periódicos.

## Romanticismo como influencia europea y pintura popular

Se pasa de la belleza ideal clásica a la idea de que otras formas también son bellas (las mexicanas) y el artista adquiere conciencia de que lo importante es su forma personal de ver la realidad y de expresarla en oposición al arte tradicional basado en la copia del natural y del idealismo clasicista. Ello hizo posible expresar la vida, costumbres, historia y paisajes de México de acuerdo con la visión verdadera, con libertad y sin apegarse a los principios académicos tradicionales ni a la belleza ideal.

### Pintura popular

El romanticismo mexicano se expresó en otro género pictórico conocido como pintura popular o también nombrada "independiente" por serlo de los principios, cánones e ideales de la Academia.

Destaca el guanajuatense Hermenegildo Bustos (1832-1907) quien fue retratista con perfección en el dibujo con expresión realista de sus modelos. Pintó exvotos, retratos y su *Autorretrato*.

En Guadalajara, estuvo José María Estrada, retratista que permaneció fiel a las costumbres e indumentaria de su localidad. En Puebla, sobresale José Agustín Arrieta (1802-1879) quien estudió en la Academia de Bellas Artes y se distingue por sus bodegones y obras costumbristas con rico colorido.

## Arte mexicano de la segunda mitad del siglo XX

### Arquitectura

La arquitectura mexicana se desarrolla paralelamente con los proyectos nacionales del "milagro mexicano", las necesidades sociales, las presiones económicas, la consolidación del capitalismo y el curso de la arquitectura mundial. Por tal motivo, el Estado impulsó un programa de renovación de recintos de uso colectivo como el Centro Médico Nacional, unidades habitacionales, los museos de Arte Moderno y Nacional de Antropología, pero, sin duda, los Juegos Olímpicos de 1968 fueron un catalizador de la arquitectura nacional ante los ojos de todo el mundo.

El canon arquitectónico se basa en la integración plástica que une a la escultura y pintura abstracta apoyada por los muralistas con la exaltación del estilo internacional como muestra del progreso económico nacional. Un ejemplo de lo anterior se dio en 1959 cuando inicia la construcción de nuevas instalaciones en Ciudad Universitaria bajo la responsabilidad de Mario Pani y Enrique del Moral, mismos que construyeron el edificio de Rectoría.

Otros grandes arquitectos y obras son Luis Barragán con *Pedregal San Ángel*, Félix Candela con sus "cascarones de concreto", la Estación Central del Ferrocarril en Buenavista de Jorge Medellín, la "arquitectura de cristal" de Francisco Artigas, José Villagrán con los cines Las Américas y Reforma.



*Torres de Satélite*, esculturas monumentales de Luis Barragán, Mathias Goeritz y Jesús "Chucho" Reyes Ferreira.

### Escultura

Esta rama careció de un movimiento precursor, firme y consecuente con el programa ideológico positivista, pero, a pesar de esto, Manuel Centurión, Ignacio Asúnsolo y Guillermo Ruiz trabajaron sobre el arte monumental público, cívico y nacionalista. Fidias Elizondo realizó tallas en madera con influencia del art nouveau.



*Pabellón de Rayos Cósmicos*, 1951, Félix Candela Outeriño (1910-1997), en colaboración con Jorge González Reyna (entre las Facultades de Medicina y Odontología, UNAM ).

Cabe destacar que la escultura conmemorativa respondió a los intereses propagandísticos de las instituciones y obras públicas que llevaron a cabo la llamada "generación intermedia" bajo la Sociedad de Escultores de México que se fundó en 1940 y la Escuela de Talla Directa bajo el ímpetu del muralismo dirigida por José de Creeft, quien demuestra un estudio de la escultura precolombina y popular en trabajos para obras, edificios y plazas públicas.

Este periodo, se caracteriza por la temática constante de la figura femenina y la identificación corporal indígena con una tendencia realista y nacionalista ejemplificada con Ernesto Tamariz, Juan Cruz, Fidencio Castillo y Rodrigo Arenas Betancourt.

## Taller de Gráfica Popular (TGP)

Durante la época de la Revolución Mexicana, se formó un grupo de intelectuales y artistas en apoyo de la causa revolucionaria, denominado Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Culminado el movimiento armado, esta asociación derivó en la fundación del Taller Editorial de Gráfica Popular, que retomaba la tradición del grabado mexicano. Más tarde, cambió de nombre al de Taller de Gráfica Popular (TGP).

El Taller de Gráfica Popular fue fundado por Leopoldo Méndez, Luis Arenal y Pablo O'Higgins para la utilización social del arte y proveer a cada hogar obrero de éste como un medio de divulgación de los hechos revolucionarios y vehículo de denuncia. El nombre del grupo alude a la forma colectiva y manual del trabajo que se desempeña en un taller. El adjetivo "popular" obedece a sus intenciones de unirse a las organizaciones populares. Este movimiento tuvo su fuente de inspiración en la técnica y consumo popular de José Guadalupe Posada y del sarcasmo de Orozco.



*Las antorchas*, Leopoldo Méndez, 1947.

Los propósitos del TGP eran que la clase trabajadora no viera al arte como algo lejano, de las élites, sino que algunos artistas luchan fielmente a su lado tratando de poner su capacidad creativa al servicio del pueblo como asociación política, donde la mayoría de sus integrantes militaban dentro del Partido Comunista Mexicano. De aquí que su organización, desarrollo y éxito se debía a su inserción en la política de consolidación del nacionalismo burgués durante el gobierno de Lázaro Cárdenas y a la formación de frentes intelectuales antifascistas. Durante los años cincuenta, se dedicó una extensa campaña contra la Guerra Fría.

La Declaración de Principios de los miembros del TGP se orientaba al trabajo colectivo, que su producción beneficiara los intereses progresistas y democráticos del pueblo, donde la finalidad social es inseparable de su buena calidad artística y ceder 20% de la venta de sus trabajos en beneficio del taller. Con estas condiciones, se unieron Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Ángel Bracho, Jesús Escobedo, Everardo Ramírez, Antonio Pujol, Alfredo Zalce y José Chávez Morado.

Sus temas de orden político, social o de denuncia eran seriamente investigados y puestos a la crítica en común para ser expuestos en volantes, carteles de denuncia, revistas, hojas de apoyo a sindicatos, corridos, telones de mítines, libros de texto y trabajos de investigación antropológica y costumbristas.

En el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, las labores del TGP fueron encaminadas a apoyar las políticas del gobierno, entre ellas, la expropiación petrolera.

Si bien incursionó en diferentes materiales, el taller se especializó en grabados en linóleo y madera. Entre los trabajos producidos figuraban banderas, carteles, posters, volantes y panfletos en apoyo a causas políticas y sociales como el antimilitarismo, las congregaciones de trabajadores y el antifascismo.

Empleaban la técnica de la litografía para carteles, la zincografía o madera en los volantes y el linóleo. Como era dirigido al pueblo, se rigió por el estilo realista.

El TGP trascendió de la capital mexicana en Uruapan y Pátzcuaro y a escala internacional en Nueva York, San Francisco, Brasil e Italia. A pesar de ello, el movimiento se debilitó con el clima anticomunista de Estados Unidos, que era uno de los principales consumidores de la producción del TGP.

# BIBLIOGRAFÍA


Alarcón y Alonso, *Tecnología de la obra de arte en la época colonia: pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería,* Universidad Iberoamericana, Dpto. de Arte, 1994, México.

Alcina, J., *Arte y antropología,* Alianza Forma, 1982, Madrid.

Amador, A., *Enciclopedia El Arte Mexicano, Tomo I. Arte prehispánico,* Salvat, 1986, México.

Argan, G. C., *Comprender la pintura,* Teide, 1969, España.

____, *Renacimiento y Barroco,* Akal, 1987, España.

____, *El arte moderno,* Fernando Torres, 1975, España.

Arié, Rachel, *España musulmana,* Labor, 1982, España.

Arnason, A. H., *Historia del arte contemporáneo,* Planeta, 1972, España.

Arson, *Historia del arte moderno,* Daimon, 1972, España.

Azcárate, J. M., *Arte gótico en España,* Cátedra, 1990, España.

Baines y Jaromir, *Dioses, templos y faraones,* Folio, 1993, España.

Baratte, F., *Historia Ilustrada de las formas artísticas 4: Etruria y Roma,* Alianza, 1984, España.

Benévolo, L., *Historia de la arquitectura moderna,* Gustavo Gili, 1977, España.

Berger A., M., *Arte románico en Asturias,* Idea, 1966, España.

Berger, J., *Modos de ver,* Gustavo Gili, 2000, España.

Bernárdez, C., *Historia del arte: primeras vanguardias,* Planeta, 1994, España.

Blanca, M. de los A., *La pintura gótica de los siglos XIII y XIV,* Vicens Vives, 1989, España.

Blanco, A., *El arte del Próximo Oriente,* Anaya, 1992, España.

____, *El arte antiguo de Asia Anterior,* Universidad de Sevilla, 1972, España.

Bonet, A., *Arte prerrománico asturiano,* Polígrafa, 1967, España.

Borngässer, B., *Neoclasicismo y romanticismo: arquitectura, escultura, pintura y dibujo 1750-1848,* Könemann, 2000, Alemania.

Borrás G., *Introducción general al arte,* 1984, España.

____, *El Islam: de Córdoba al mudéjar,* Silex, 1990, España.

Bozal, V., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas,* Visor, 1996, España.

Brion, M., *Leonardo da Vinci,* Ediciones B, 2002, México.

____, *Miguel Ángel o la creación,* Ediciones B, 2004, México.

Brom, J., *Esbozo de Historia de México,* Grijalbo, 1998, México.

Burke, M., *La pintura y la escultura en Nueva España: el barroco,* Grupo Azabache, 1992, México.

Burke, P., *El Renacimiento,* Grijalbo, 1993, España.

Burkhardt, J., *La cultura del Renacimiento en Italia,* Iberia, 1971, España.

Cahen, C., *Historia universal: el Islam desde los orígenes hasta los comienzos del Imperio Otomano,* Siglo XXI, 2000, España.

Calvo, F., *Conocer el arte,* Historia 16, 1997, España.

____, *El arte contemporáneo,* Tarur, 2001, España.

Canfranchi, L., *El arte en el Renacimiento,* Moleiro, 1996, España.

Capacete, F., "Los etruscos", en *Revista Esfinge Historia,* núm. 16, septiembre de 2001, consultado en http://www.historiadelarte.us/etruria/inicio-etruria.html.

Carmona, J., *Iconografía clásica,* Istmo, 2000, España.

____, *Iconografía cristiana,* Istmo, 1998, España.

Carrillo y Gariel, A., *Técnica de la pintura en Nueva España,* UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946, México.

Caso, A., *El pueblo del Sol,* FCE, 1981, México.

Checa C., F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1460-1560,* Cátedra, 1988, España.

____, *Alberto Durero,* Historia 16, 1993, España.

____ y Morán, *El barroco,* Istmo, 1982, España.

Chico, M. V., *Pintura gótica del siglo XV,* Vicens Vives, 1989, España.

Cirlot, L., *Historia del Arte: últimas tendencias,* Planeta, 1994, España.

____, *Las claves de las vanguardias artísticas del siglo XX: cómo identificarlas,* Ariel, 1988, España.

Conant, J., *Arquitectura carolingia y románica 800-1200,* Cátedra, 2001, España.

Cortés, M., *El arte bizantino,* Historia 16, 1989, España.

Cosío *et al.*, *Historia mínima de México,* Colegio de México, 1994, México.

Cossío, M. B. (coord.), *Summa artis: Historia general del arte: el arte romano, hasta la muerte de Dioclesiano, arte etrusco y arte helenístico después de la toma de Corinto,* Espasa-Calpe, 1934, España.

Cottington, D., *Movimientos en el arte moderno: cubismo,* Tate Gallery Publishing Ltd, 1998, Inglaterra.

Crispino, E., *Leonardo,* Giunti Marzocco, 2004, Italia.

____, *Miguel Ángel: vida de artista,* Giunti Marzocco, 2003, Italia.

Crispolti, E., *Cómo estudiar el arte,* Celeste Ediciones, 2001, España.

Da Vinci, L., *Tratado de pintura,* Akal, 1998, España.

De Fusco, R., *Historia de la arquitectura contemporánea,* Blume, 1981, España.

De Miguel, M. P., *Del realismo al impresionismo,* Historia 16, 1989, España.

Díaz, F., *El arte en Nueva España*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1921, México.
Echevarría, E., *El arte bizantino*, Círculo de Lectores, 1991, España.
Elsen, A., *Los propósitos del arte*, Aguilar, 1971, España.
Erlande-Brandenburg , A., *El arte gótico*, Akal, 1992, España.
Erlande-Brandenburg y Martínez, *El inicio de la Edad Media*, Salvat Editores, 1992, España.
Español, F., *El arte gótico I*, Historia 16, 1989, España.
Fernández, A., *Dioses prehispánicos de México*, Panorama, 1992, México.
____, *Fin de siglo: simbolismo y art nouveau*, Historia 16, 1989, España.
Fernández, J., *Arte mexicano de sus orígenes a nuestros días*, Porrúa, 1984, México.
Fernández, J., *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*, Ariel, 1996, España.
____, *Las claves del Renacimiento*, Planeta, 1989, España.
____, *Barroco en Europa*, Gustavo Gili, 1983, España.
____, *Arquitectura mozárabe, de la época visigoda*, Polígrafa, 1972, España.
Focillon, H., *Arte de Occidente: la Edad Media románica y gótica*, Alianza, 1988, España.
Fontbona, F., *Las claves del arte modernista*, Ariel, 1988, España.
Francastel, P., *Sociología del arte*, Alianza, 1984, España.
____, *Pintura y sociedad*, Cátedra, 1984, España.
____, *La figura y el lugar. El orden visual del quattrocento*, Monte Ávila Editores, 1988, España.
Frankfort, H., *Arte y arquitectura del Oriente Antiguo*, Cátedra, 1982, España.
Freixa, *Introducción a la Historia del Arte: fundamentos teóricos y lenguajes artísticos*, Barcanova, 1991, España.
Friedlanender, W., *De David a Delacroix*, Alianza, 1989, España.
Gallego, J. R., *Pintura contemporánea*, Salvat, 1971, España.
Garcés, G., *Pensamiento matemático y astronómico en el México precolombino*, IPN, 1982, México.
García Ciruelos, R., *El arte etrusco*, consultado en http://almez.phitic.mec.es/vjmc005/BadiArte/clasico/arte_etrusco.htm
García, J. E., *Arte español: de la Ilustración al siglo XIX*, Encuentro, 1998, España.
García y Landa, *La escultura de la prehistoria al gótico*, Antiquaria, 1994, España.
García, A., *Teotihuacan, la ciudad de los dioses*, García Valadés, 1984, México.
Garriaga, J., *Renacimiento en Europa*, Gustavo Gili, 1982, España.
Gendrop, P., *Arte prehispánico en Mesoamérica*, Trillas, 1990, México.
____, *Compendio de arte prehispánico*, Trillas, 1989, México.
____, *El México antiguo*, Trillas, 1986, México.
Gierdon, S., *El presente eterno: los comienzos del arte*, Alianza, 1981, España.
____, *Espacio, tiempo y arquitectura*, Dossat, 1980, España.
Gombrich, E., *Norma y forma: estudio sobre el arte del Renacimiento*, Alianza Editorial, 1985, España.
____, *Historia del arte*, Alianza, 1979, España.
Gombrich, Hochberg y Black, *Arte, percepción y realidad*, Paidós, 1996, España.
Gómez, M., *El arte árabe español hasta los almohades: arte mozárabe*, Ars Hispaniae, 1951, España.
Gómez, M. E., *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, Espasa-Calpe, 1993, España.
Gozzoli, M. C., *Cómo reconocer el arte gótico*, Editorial Médica y Técnica, 1980, España.
Guerrero, R. F., *Historia general del arte mexicano*, Hermes, 1981, México-Buenos Aires.
Gympel, J., *Historia de la arquitectura: de la antigüedad a nuestros días*, Könemann, 1996, Alemania.
Hale, J. R., *Enciclopedia del Renacimiento italiano*, Alianza Editorial, 1984, España.
Haskel, F., *Patrones y pintores: arte y sociedad en la Europa barroca*, Cátedra, 1984, España.
Hay, D., *La época del Renacimiento: el amanecer de la Edad Moderna*, Alianza Editorial, 1988, España.
Hernández, J., *El cinquecento y el manierismo en Italia*, Historia 16, 1986, España.
Hitchcock, H., *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Cátedra, 1981, España.
Honnef, K., *Arte contemporáneo*, Taschen, 1993, Alemania.
Honour, H., *El romanticismo*, Alianza, 1981, España.
____, *El neoclasicismo*, Xarit, 1982, España.
Hus, Alain, *Los etruscos*, Breviarios Fondo de Cultura Económica, 1962, México.
Hyghe, R., *Historia del arte*, Planeta, 1965, España.
Jantzen, H., *La arquitectura gótica*, Nueva Visión, 1970, Argentina.
Johnson, P., *Antiguo Egipto*, Javier Vergara, 1999, Chile.
Kandinsky, V., *Punto y línea sobre un plano*, Paidós, 1971, España.
Krautheimer, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Cátedra, 1984, España.
Kristerller, P. O., *El pensamiento renacentista y las artes*, Taurus, 1980, España.

Kruft, H. W., *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza, 1990, España.
Kubler, G.; *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, FCE, 1983, México.
____, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Plus Ultra, 1957, España.
Kultermann, U., *Historia de la historia del arte*, Akal, 1996, España.
Lafuente, E., *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, Instituto de España, 1985, España.
____, *Breve historia de la pintura española*, Akal, 1987, España.
Lambert, É., *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Cátedra, 1985, España.
Lara, F., *El arte de Mesopotamia*, HAH 16, 1989, Madrid.
Lorenzo, A., *Uso e interpretación del calendario azteca*, Porrúa, 1983, México.
Lucie-Smith, E., *Artes visuales en el siglo XX*, Könemann, 2001, Alemania.
____, *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Cátedra, 1983, España.
Mâle, E., *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, 1982, México.
____, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII*, Encuentro, 1985, España.
Mandel, G., *Cómo reconocer el arte islámico*, EDUNSA, 1993, España.
Mango, C., *Arquitectura bizantina*, Aguilar, 1989, España.
Manuel, A., *Las claves del arte. Últimas tendencias, cómo identificarlas*, Planeta, 1991, España.
Maquivar, M. C., *El imaginero novohispano y su obra*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999, México.
Marcais, G., *El arte musulmán*, Cátedra, 1985, España.
Martín, J. J., *Las claves de la escultura*, Arín, 1986, España.
Maza, F. *et al. 40 siglos de arte mexicano*, Herrero, 1981, México.
Michalowsky, K., *Arte y civilización de Egipto*, Gustavo Gili, 1977, España.
Molinuevo, J. L., *A qué llamamos arte: el criterio estético*, Ediciones Universidad.
Morales, A. J., *Las claves del arte islámico*, Arín, 1987, España.
Muller, J. E., *Pintura moderna IV: De los cubistas a los primeros abstractos*, Gustavo Gili, 1966, España.
Murray y Murray, *El arte del Renacimiento*, Desinto, 1991, España.
Murray, P., *Arquitectura del Renacimiento*, Aguilar, 1972, España.
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, *Pintura novohispana*, Américo Arte Editores, 1994, México.
____, *Tepotzotlán, La vida y la obra en la Nueva España*, Joaquín Mortiz, 1988, México.
Navarro, J., *Mirando a través*, Del Serbal, 2000, España.
Navascués, P., *Del neoclasicismo al modernismo, historia del hispánico*, Alhambra, 1979, España.
Nieto, V., *El arte del Renacimiento*, Historia 16, 1996, España.
Nieto y Cámara, *El quattrocento italiano*, Historia 16, 1989, España.
Nieto Alcaide y Checa Cremades, *El Renacimiento*, Siglo XXI, 1985, España.
____, *El Renacimiento Formación y crisis del modelo clásico*, Itsmo, 1980, España.
____, *Arquitectura del Renacimiento en España*, Cátedra, 1989, España.
Ochoa y Castro Leal, *Guía arqueológica del Parque-Museo de La Venta*, Gobierno del Edo. de Tabasco, 1985, México.
Olaguer F. de, *El arte románico español*, Encuentro, 2003, España.
Panofsky, E., *El significado de las artes visuales*, Alianza, 1985, España.
____, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, 1975, España.
____, *Vida y arte de Alberto Durero*, Alianza Editorial, 1982, España.
Papadopoulo, A., *El islam y el arte musulmán*, Gili, 1977, España.
Perelló, A. M., *Las claves de la arquitectura*, Arín, 1987, España.
Pérez, T., *Lo mejor del arte islámico*, Historia 16, 1997, España.
____, *Objetos e imágenes del Al-Andalus*, Lunwerg, 1994, España.
Pijoán, J., *Arte cristiano primitivo: arte bizantino*, Espasa-Calpe, 1980, España.
Plazy, G., *Historia del arte en imágenes*, Nerea, 2001, España.
Pope-Hennesy, J., *La escultura italiana en el Renacimiento*, Nerea, 1992, España.
Presedo, F., *El arte del antiguo Egipto*, Anaya, 1989, España.
Ramírez, J. A., *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Del Serbal, 1996, España.
____, *El arte prehistórico y primitivo*, Anaya, 1989, España.
Ramírez *et al.*, *Historia del arte*, Alianza Editorial, 1996, España.
*Revista Arqueología Mexicana*, Editorial Raíces, 1993, México.
____, Editorial Raíces, 1995, México.
____, Editorial Raíces, 1997, México.
____, Editorial Raíces, 1998, México.
____, Editorial Raíces, 1999, México.
____, Editorial Raíces, 2000, México.
*Revista Guía México Desconocido*, Editorial Jilguero, 1991, México.

*Revista Pasajes de la Historia IV,* México Desconocido, 2000, México.

Rewald, J., *Historia del Impresionismo,* Seix-Barral, 1972, España.

____, *El postimpresionismo,* Alianza, 1982, España.

Reyero, C., *Las claves del arte: del romanticismo al impresionismo,* Ariel, 1988, España.

____, *El arte del siglo XIX,* Anaya, 1992, España.

Reynolds, D. M., *Siglo XIX,* Gustavo Gili, 1990, España.

Robinson, F., *El mundo islámico: esplendor de una fe,* Folio, 1989, España.

Schmutzler, R., *El modernismo,* Alianza, 1980, España.

Scruton, R., *La estética de la arquitectura,* Alianza Forma, 1985, España.

Sebastián, S., *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico,* Ediciones Encuentro, 1990, España.

____, *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas,* Alianza Editorial, 1985, España.

Simson, O., *La catedral gótica,* Alianza Editorial, 1986, España.

Solana, G., *El impresionismo,* Anaya, 1991, España.

Sotelo, L., *La cultura olmeca,* Gobierno del Estado de Tabasco, 1985, México.

Sturgis, A., *Entender la pintura,* Blume, 2002, España.

Suárez, D., *Renacimiento y manierismo en Europa,* Historia 16, 1989, España.

Tafuri, M., *Sobre el Renacimiento: principios, ciudades y arquitectos,* Cátedra, 1995, España.

Tapié, V., *Clasicismo y barroco,* Cátedra, 1978, España.

Tietz, J., *Historia de la arquitectura del siglo XX,* Könemann, 1998, Alemania.

Toman, R., *El románico: arquitectura, escultura y pintura,* Könemann, 2004, Alemania.

Toscano, S., *Arte precolombino de México y de la América Central,* UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, México.

Toussaint, M., *Pintura colonial en México,* UNAM, 1990, México.

____, *Arte colonial en México,* UNAM, 1990, México.

Triadó, J. R., *Las claves de la pintura,* Arin, 1986, España.

VV AA, *El románico,* Larousse, 2006, España.

____, *El arte y sus creadores,* Historia 16, 1993, España.

____, *EL barroco,* Könemann, 1997, Alemania.

____, *El arte del siglo XX,* Salvat, 1989, España.

Vasari, G., *Las vidas,* Cátedra, 2002, España.

Viñuelas, J., *Arte español del siglo XX,* Encuentro, 1983, España.

Walther, I. F., *Arte del siglo XX,* Taschen, 2001, España.

____, *La pintura del impresionismo 1860-1920,* Taschen, 1997, España.

Weisbach, W., *Arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España,* Labor, 1934, España.

Westeim, P., *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México,* Alianza Editorial/Era, 1991, México.

Wilson, J., *La cultura egipcia,* FCE, 1967, México.

Winzinger, F., *Durero,* Salvat Editores, 1988, España.

Wittkower, R., *La escultura, procesos y principios,* Alianza, 1980, España.

Wittkower, R., *Los tratados de arquitectura de Alberti a Ledoux,* Hermann Blume, 1988, España.

Wölfflin, E., *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte,* Óptima, 2002, España.

____, *El arte clásico,* 1982, España.

Woodford, S., *Cómo mirar un cuadro,* Gustavo Gili, 1985, España.

Yarza, J., *El arte bizantino,* Grupo Anaya, 1991, España.

____, *Arte y arquitectura en España 500-1200,* Cátedra, 1987, España.

Zuffi, L., *El fresco: de Giotto a Miguel Ángel,* Electa, 2003, España.

# GLOSARIO

En este glosario se han reunido los términos que con más frecuencia aparecen en el texto. No hemos incluido los conceptos de un determinado estilo por estar explicados en el correspondiente tema; por ejemplo, la terminología del arte árabe o del gótico se halla definida en el tema respectivo. No obstante, repetimos ciertos vocablos ya desarrollados en la sección "Técnicas y Materiales", pues creemos que son de uso frecuente.

## A

**Ábaco**: Parte superior en forma de tablero que corona el capitel.
**Abocinado**: Vano de un muro que disminuye su área de afuera hacia dentro.
**Abovedado**: Cubierto con bóveda.
**Ábside**: Parte del templo normalmente abovedada situada en la cabecera.
**Absidiola**: Ábside pequeño.
**Acabado**: La obra materialmente hecha. No confundir con terminado.
**Acrotera**: Figuras humanas, animales o vegetales colocadas en vértices del frontón para decorar.
**Acuarela**: Procedimiento de pintura en el que los colores se aglutinan con agua.
**Adintelado**: Construcción realizada con dinteles.
**Adobe**: Tapial cortado en pequeños paralelepípedos, secados al sol.
**Aerógrafo**: Aparato para pintar por evaporización.
**Agua**: Vertiente de un tejado.
**Aguada**: Procedimiento de pintura en el que el color se diluye con agua, miel o hiel de vaca.
**Aguafuerte**: Grabado al agua fuerte.
**Ajorca**: Brazalete, pulsera.
**Albanega**: Enjuta de arco en forma triangular.
**Alcanzaba**: Recinto fortificado dentro de una ciudad amurallada.
**Alegoría**: Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras o atributos.
**Alero**: Parte inferior del tejado que sale fuera de la pared.
**Aletón**: Gran voluta que enlaza el exterior de una planta con la superior cuando ésta es de menos anchura.
**Alicatado**: Cada uno de los prismas que coronan los muros de las fortaleza.
**Almohadillado**: Obra de sillares biselados para reunir las uniones.
**Alzado**: Dibujo de un edificio visto en sus medidas verticales y horizontales aparentes, sin deformación de perspectiva.
**Amorcillo**: Figura de niño que representa al dios del amor (Cupido).
**Antepecho**: Pretil o baranda que se coloca en balcones o puentes para evitar el peligro de caer.
**Aparejo**: Manera de disponer de materiales en una construcción.
**Apócrifo**: No auténtico.
**Arco**: Elemento constructivo de forma curva que cubre un vano entre dos puntos fijos.
**Argamasa**: Mezcla de cal, arena y agua.
**Armadura**: Estructura de hierro o de madera que sirve para sostener o reforzar una fábrica.
**Arquería**: Serie de arcos con capitel común.
**Arquitrabado**: Sistema de construcción con base en elementos horizontales y verticales.
**Arquitrabe**: Parte inferior del entablamento sobre el que reposa el friso. Se apoya sobre elementos sustentantes.
**Arquivoltas**: Cada una de las curvas concéntricas que componen un arco abocinado.
**Arrayán**: Arbusto.
**Arrepentimiento**: Corrección que hace el pintor sobre sus propias obras.
**Asta**: Muro de grosor igual a la longitud de un ladrillo.
**Atalaya**: Torre en lugar elevado para vigilar.
**Áulico**: Perteneciente al palacio o la corte.
**Autocracia**: Sistema de gobierno en el que la voluntad de un solo hombre es la ley.
**Axial**: Perteneciente o relativo a eje. Dirección axial que sigue la dirección del eje.

## B

**Balaustre**: Cada una de las columnas que componen la barandilla o el antepecho.
**Balaustrada**: Serie de balaustres rematados por una barandilla.
**Baldaquino**: Estructura apoyada sobre columnas o pilastras que cubre un altar o tumba.
**Baptisterio**: Capilla bautismal en la que se realiza el bautismo por inmersión.
**Basa**: Pieza inferior de la columna, generalmente compuesta por varias molduras.
**Basamento**: Cuerpo formado por la basa y el pedestal de una columna. Parte inferior de una construcción en la que descansa la obra.
**Basílica**: Edificio de la antigua Roma que sirvió de tribunal y de contratación. A partir del edicto de Milán, se convierte en lugar de culto.

**Bastidor**: Armazón de madera o de metal que sirve de soporte a otros elementos, en el que se fijan los lienzos; sirve también para armar vidrieras.
**Bestiario**: Colección de fábulas referentes a animales reales o imaginarios.
**Bisel(ada)**: Borde cortado oblicuamente. Cortada a bisel.
**Bocel**: Moldura convexa lisa de sección semicircular o elíptica.
**Boceto**: Esbozo que realiza el artista para apreciar el futuro de una pintura o una escultura.
**Boquetón**: Moldura convexa semicilíndrica.
**Bosquejo**: Apunte rápido anterior al boceto.
**Bóveda**: Obra de fábrica que cubre en forma arqueada un espacio.
**Bulto redondo**: Escultura aislada, visible en todo su contorno; también se denomina exenta.
**Busto**: Figura humana de medio cuerpo superior, generalmente sin brazos.

## C

**Cabujón**: Piedra preciosa pulimentada y no tallada en forma convexa.
**Camón**: Cimbra de una bóveda encamonada a una falsa bóveda.
**Canecillo**: Cabeza de una viga.
**Canon**: Proporción óptima entre las diferentes partes del cuerpo.
**Cantería**: Obra realizada con piedra labrada.
**Capitel**: Parte superior de una columna, pilar o pilastra, compuesta de molduras y otros elementos decorativos. Remate de las torres en forma piramidal.
**Cartón**: Dibujo para ser copiado en un muro, tapiz o vidriera.
**Cascarón**: Bóveda cuya superficie es la cuarta parte de una esfera.
**Catacumbas**: Cementerio subterráneo en las afueras de una ciudad.
**Caulículo**: Adorna el capitel corintio, formado por los tallos que se enrollan bajo el ábaco.
**Caveto**: Moldura cóncava cuyo perfil es un cuarto de círculo.
**Celosía**: Enrejado de madera o de hierro que se pone a las ventanas.
**Cimacio**: Cuerpo normalmente trapezoidal situado entre la columna y el entablamento.
**Cimborrio**: Cuerpo saliente que se alza sobre el crucero de un templo para iluminar el interior.
**Cimbra**: Armazón que sostiene el peso de un arco o bóveda mientras se construye.
**Cincel**: Herramienta para labrar piedra y metales.
**Cinéticamente**: Con movimiento.
**Cintra**: Curvatura de una bóveda o de un arco.
**Claroscuro**: Conveniente distribución de la luz y de las sombras en una obra.
**Claustro**: Galería que cerca el patio interior de una iglesia o convento.
**Clave**: Dovela o pieza central de una bóveda o arco.
***Collage***: Voz francesa que designa el trabajo artístico obtenido a base de pegar sobre una superficie diversos elementos heterogéneos.
**Collarino**: Anillo que termina el fuste de la columna.
**Comitente**: El que encarga la obra.
**Contrafuerte**: Pilar adosado a un muro para aumentar su resistencia en los puntos que soportan mayor empuje.
**Cornisa**: Moldura saliente que sirve para coronar los muros.
**Cretería**: Adorno de calados que coronan una fachada.
**Cripta**: Capilla subterránea de una iglesia.
**Crismón**: Monograma de Cristo formado por letras griegas.
**Cromía**: Diversidad de matices dentro de un mismo color.
**Crucero**: Espacio de intersección de la nave principal de una iglesia transversal.
**Crujía**: Espacio comprendido entre dos muros de carga.
**Cuneiforme**: En forma de cuña.
**Cúpula**: Bóveda semiesférica o cónica que se alza sobre una planta cuadrada, poligonal o elíptica. Se llama gallonada cuando tiene la superficie dividida verticalmente por arcos o nervios.

## D

**Damasquinado**: Labor de adorno con metales finos sobre hierro o acero.
**Deambulatorio**: Nave que da la vuelta por detrás del ábside principal; también se llama griola.
**Derrame**: Corte oblicuo en un muro para que las puertas y ventanas se abran más.
**Desbastar**: Quitar las partes más bastas al material que se ha de labrar.
**Despienzo**: Acción de dividir los muros.
**Dintel**: Elemento horizontal de soporte apoyado sobre dos jambas o pies derechos.
**Diseño**: Aplicación del dibujo a la producción artística. Indica una etapa intermedia entre la primera idea y la realización.
**Dolmen**: Sepulcro formado por varias piedras verticales sobre las que se coloca otra u otras formas horizontales.

**Dovela**: Pieza labrada en forma de cuña que integra el arco de una bóveda.
**Duraluminio**: Aleación de aluminio con magnesio, cobre, manganeso y que tiene la dureza del acero.

## E

**Edículo**: Edificio pequeño, templete que sirve como tabernáculo, relicario, etcétera.
**Efigie**: Representación pictórica o escultórica de una persona.
**Empastar**: Aplicar color en cantidad suficiente para ocultar el lienzo.
**Emplomado**: Conjunto de plomos que sujetan los cristales de una ventana.
**Encáustica**: Pintura realizada con base en colores desleídos en cera fundida.
**Encofrado**: Tablas de madera que sirven apara contener el hormigón hasta que haya fraguado totalmente.
**Enfoscado**: Mortero o mezcla de materiales pobre para cubrir muros.
**Engobe**: Barro cerámico diluible en agua, susceptible de colocarse.
**Enjarjado**: Arco en el que las dovelas laterales se colocan horizontalmente en vez de radialmente.
**Enjuta**: Espacio triangular que resulta de inscribir un círculo en un cuadro.
**Enlucido**: Capa de yeso o estuco que se aplica sobre el enfoscado.
**Entablamento**: Elemento horizontal sustentado de un edificio compuesto de arquitrabe, friso y cornisa.
**Éntasis**: Ligero ensanchamiento de una columna en la parte central del fuste para corregir los efectos ópticos de la perspectiva.
**Entramado**: Armazón de maderas de una pared, suelo, etcétera.
**Entrelazo**: Adorno formado por líneas curvas que se cruzan.
**Equino**: Moldura convexa.
**Escocia**: Moldura cóncava colocada entre los dos toros de la basa de una columna.
**Escorzo**: Representación de una figura pictórica según las reglas de la perspectiva.
**Esfinge**: Animal fabuloso de los egipcios con cabeza y pecho de mujer, y cuerpo y pies de león que personifica al sol.
**Esfumato**: Difuminar los contornos de las figuras pasando gradualmente de la luz a la sobra.
**Esgrafiar**: Grabar con el punzón una superficie estofada.
**Estela**: Pilar de piedra generalmente pulida y esculpida, que a veces tiene una inscripción conmemorativa.
**Estereóbato**: Basamento o macizo corrido que sirve de base a una columnata o un templo.
**Estereotomía**: Arte de cortar las piedras o las maderas.
**Estilóbato**: Plano superior del estereóbato.
**Estípite**: Soporte, tronco piramidal invertido.
**Estofar**: Pintar sobre dorado.
**Estría**: Acanaladura vertical generalmente en el fuste de una columna o pilastra.
**Estribo**: Contrafuerte.
**Estrígilo**: Instrumento de metal o de marfil empleado por los atletas griegos y romanos para quitarse la grasa.
**Estuco**: Masa de yeso blanco y agua de cola con la que se obtienen relieves en muros y bóvedas. También, revestimiento liso de una pared.
**Estupa**: Santuario budista.
**Exvoto**: Ofrenda echa en agradecimiento de un beneficio obtenido que se cuelga en los muros de los templos.

## F

**Fachada**: Cara principal de un edificio o estructura.
**Facistol**: Atril grande donde se ponen los libros para cantar en al iglesia.
**Fíbula**: Antigua hebilla a modo de imperdible.
**Filete**: Moldura larga y estrecha. También, herramienta usada en las artes del libro.
**Filigrana**: Obra realizada en metal precioso entrelazado y soldado.
**Follaje**: Adornos de hojas y tallos.
**Friso**: Composición pictórica cuya anchura es mucho más importante que su altura.
**Frontón**: Remate triangular de una fachada.
**Fuste**: Miembro principal de la columna entre la basa y el capitel.

## G

**Gablete**: Remate en forma de frontón triangular agudo usado en los edificios góticos.
**Gallardete**: Bandín de forma triangular.
**Garfio**: Instrumento usado para el dibujo de pinturas esgrafiadas.
**Germinadas**: Huecos, columnas unidas dos a dos.
**Girola**: Nave que rodea el ábside de un templo.
**Glíptica**: Técnica de grabado en piedras duras.
**Gola**: Moldura en forma de S.
**Grisalla**: Pintura realizada con base en negros, blancos y azules.

## H

**Hagiografía**: Historia de las vidas de los santos.
**Hastial**: Parte superior de la fachada de un edificio comprendida entre las dos vertientes del tejado.

**Hieratismo**: Forma artística en la que prevalece el sentido de la contención y que muestra gran solemnidad.
**Hilada**: Serie horizontal de ladrillos o piedras que se van poniendo en un edificio.
**Hipogeo**: Tipo de sepulcro subterráneo.
**Hornacina**: Nicho en forma de arco situado en un muro para poner un objeto decorativo.

## I

**Iconoclasta**: Persona que rechaza las imágenes.
**Iconodulio**: Persona que venera las imágenes.
**Iconografía**: Estudio de las representaciones figuradas en el arte.
**Iconostasis**: Arquería que separa el presbiterio de la nave.
**Ignudi**: Desnudos.
**Intrados**: Parte interna de un arco o bóveda.
**Isocefalia**: Procedimiento compositivo para que las personas representadas tengan todas las mismas alturas.

## J

**Jamba**: Cada uno de los elementos verticales que sostiene el vano.

## L

**Laca**: Barniz duro y brillante echo con diversas resinas.
**Lacería**: Decoración geométrica con base en series de hojas, anillos, cintas que se entrecruzan y entrelazan.
**Linterna**: Remate situado sobre la cubierta para dar luz al interior, generalmente de estructura cilíndrica.
**Lítica**: Relativo a la piedra.
**Litografía**: Arte de reproducir la impresión de los dibujos grabados en una piedra.
**Lóbulo**: Cada una de las partes a manera de onda que sobresalen en el borde de la superficie.
**Logia**: Galería de arcos sin columnas.
**Longa**: Edificio público destinado a las contrataciones.
**Losa**: Piedra plana y fina que se usa en los pavimentos.
**Loza**: Barro fino cocido y barnizado.
**Lucernario**: Estructura de vidrio que cubre un techo.
**Luneto**: Bovedilla en forma de media luna abierta en la bóveda principal para dar luz a ésta.

## M

**Machón**: Pilar de fábrica.
**Mainel**: Parteluz.
**Mandorla**: Aureola en forma de almendra.
**Manierista**: Falta de naturalidad.
**Mastaba**: Pirámide truncada.
**Mausoleo**: Sepulcro magnífico y suntuoso.
**Meandros**: Adorno formado con líneas.
**Menhir**: Monumento megalítico; piedra larga apoyada verticalmente en el suelo.
**Mensura**: Elemento que sobresale de un muro y sirve para sostener algo.
**Metopa**: Espacio entre dos triglifos.
**Metrópoli**: Ciudad principal.
**Misericordia**: Pieza en los asientos de los coros de las iglesias para descansar disimuladamente.
**Modillón**: Saliente que adorna por debajo del velo de una cornisa.
**Mortero**: Argamasa o mezcla.
**Mosaico**: Obra embutida en piedras o vidrio generalmente de varios colores.
**Mudéjar**: Mahometano que sin cambiar de religión es vasallo de los reyes cristianos.

## N

**Nácela**: Escocia, caveto.
**Nártex**: Pórtico en la entrada de la iglesia, reservada a los catecúmenos.
**Nave**: Parte de la iglesia comprendida entre dos muros.
**Nimbo**: Aureola.

## O

**Obelisco**: Monumento en forma de monolito piramidal de sección cuadrangular.
**Orfebrería**: Arte de trabajar metales preciosos.
**Otomana**: Especie de sofá o canapé.

## P

**Palestra**: Sinónimo de gimnasio.
**Parámetro**: Superficie de un muro.
**Pedestal**: Triángulo esférico cuya utilización permite la transición de un espacio cuadrado a uno triangular.
**Peristilo**: Patio rodeado de columnas.
**Podio**: Pedestal continuo que soporta una serie de columnas.
**Portada**: Obra de ornamentación en la puerta de un edificio.
**Pulida**: Superficie lisa, tersa y brillante.

## R

**Repujado**: Labrado de chapas metálicas o cuero por martilleo.
**Retablo**: Elemento arquitectónico que se coloca encima de un altar.
**Roleo**: Voluta de capitel.
**Rollo**: Cilindro de madera.
**Rotonda**: Templo, edificio.

## S

**Salmer**: Primera dovela inmediata al arranque del arco.
**Salomónica**: Columna de fuste espiral.
**Sarcófago**: Sepulcro.
**Soga**: Tipo de aparejo en que el sillar o ladrillo se coloca en sentido horizontal.

## T

**Tapial**: Mezcla de arcilla, agua y elementos orgánicos vertida.
**Toro**: Moldura convexa de sección semicircular.
**Trompa**: Bovedilla semicónica que permite el tránsito de una planta.
**Túmulo**: Sepulcro levantado encima del nivel del suelo.
**Tribuna**: Galería alta situada por encima de las naves laterales.



## U

**Utillaje**: Conjunto de herramientas.

## V

**Vánitas**: Composiciones alegóricas que simbolizan la fugacidad del tiempo.
**Vano**: Abertura en un muro o pared.
**Voluta**: Adorno que se enrolla en espiral.





En su segunda edición, *Historia del arte*, además de presentarnos las distintas manifestaciones artísticas a lo largo de la historia en forma sencilla y práctica, nos introduce en el análisis de la obra de arte tomando en cuenta el contexto histórico de ésta, así como sus cualidades, su vigencia y las motivaciones del artista para su creación.

Al principio de las unidades, se presenta un planisferio donde se señalan las principales zonas de desarrollo de cada época de la historia del arte. Los capítulos inician con un diagrama conceptual que resume su contenido, una introducción general y una línea de tiempo que ayuda a comprender la sucesión de eventos y su interrelación. Asimismo, incluyen por lo menos una ficha técnica de una obra de arte, que enseña al lector cómo apreciarla y lo guía en los elementos que deben tomarse en cuenta en dicha tarea. También contiene secciones de refuerzo, donde se repasan los puntos clave de las épocas o corrientes tratadas. Se agregaron cuatro capítulos: El arte en China, El arte en India, El arte etrusco y El arte mexicano de los siglos xix y xx.

Con esta edición, el profesor podrá pedir a los estudiantes que hagan ejercicios prácticos en línea. Así, este libro representa una alternativa a la educación artística tradicional, para pasar de la memorización de datos al descubrimiento, el aprendizaje y el deleite del arte.

Consulte los apoyos de esta obra en:
**www.pearsoneducacion.net/farga**


ISBN 978-607-32-1438-4